This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

RESEARCH
COPY

B 1,425,092

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

24.J.31

REVUE

DE LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE.

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, 30, rue Jacob.

REVUE

DE

LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE

ET CLASSIQUE,

FONDÉE ET DIRIGÉE

PAR F. DANJOU,

Bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Arsenal, Organiste de la Métropole de Paris,
Membre de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome.

QUATRIÈME ANNÉE.

PARIS.

BLANCHET, ÉDITEUR ET MARCHAND DE MUSIQUE,
11, RUE CROIX-DES-PETITS-CHAMPS.

1848.

Music
ML
5
R4465

v.4

STELLFELD

REVUE
DE LA MUSIQUE
RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT.

(Deuxième article.*)

La science de l'accompagnement du plain-chant réside, comme nous l'avons dit, dans la connaissance des règles du contrepoint, c'est-à-dire dans l'art d'agencer entre eux divers intervalles har-

(*) Voir la dernière livraison de 1847.

On nous communique, au sujet de l'introduction de l'accompagnement d'orgue dans les églises, la note suivante en nous en garantissant l'exactitude :

« La première apparition de l'orgue d'accompagnement dans les églises de Paris est plus ancienne que ne le suppose l'article dans lequel M. Danjou présente de très utiles considérations sur la manière d'accompagner le plain-chant. Elle date du mois de novembre 1829. M. Adrien de La Fage s'étant entendu à ce sujet avec M. Olivier, aujourd'hui évêque d'Évreux, ce fut le jour de la Dédicace que l'on entendit pour la première fois le plain-chant et la musique accompagnés par l'orgue dans le chœur de Saint-Étienne-du-Mont. Le premier orgue dont on se servit fut un vieil instrument construit par Dallery. On ne tarda pas à s'apercevoir que ce petit orgue, dont les jeux de récit étaient d'ailleurs assez agréables, péchait surtout par les basses, trop faibles pour l'objet auquel on voulait le destiner. On en fit donc expressément construire un par M. John Abbey, qui venait d'ouvrir des ateliers à son compte après avoir quelque temps travaillé chez M. Sébastien Érard. Le nouvel instrument, établi sur des données alors incertaines, répondit cependant à l'attente de ceux qui l'avaient commandé et en avaient suivi la construction; il fut

monieux, d'où il résulte que la première notion qu'on doit posséder est celle des intervalles. Philippe de Vitry, évêque de Meaux, auteur de la fin du XIIIe siècle, compte treize intervalles, savoir :

Unisonus, unisson ;
Tonus, seconde majeure ;
Semi-tonium, seconde mineure ;
Ditonus, tierce majeure ;
Semi-ditonus, tierce mineure ;
Diatessaron, quarte ;
Tritonus, triton ou quarte majeure ;
Diapente, quinte ;
Tonus cum diapente, sixte majeure ;
Semit. cum diapente, sixte mineure ;
Ditonus cum diapente, septième majeure ;
Semi-ditonus cum diapente, septième mineure ;
Diapason, octave.

De ces intervalles, trois sont parfaits : l'*unisson*, la *quinte* et l'*octave*.

Quatre sont imparfaits : la *tierce majeure*, la *sixte majeure*, la *tierce mineure* et la *sixte mineure*.

Ces sept intervalles sont les seuls consonnants, et, par conséquent, les seuls employés dans le contrepoint, note contre note.

inauguré le 25 mars 1830, jour de l'Annonciation. Il avait été payé non par la fabrique, mais des deniers de M. Olivier, qui, nommé plus tard à la cure de Saint-Roch, y fit transporter l'instrument qui lui appartenait, et qui est encore aujourd'hui dans la chapelle de la sainte Vierge où il sert à l'accompagnement des cantiques.

» La paroisse des Missions-Étrangères est la seconde église de Paris où l'accompagnement de l'orgue fut introduit, lorsque M. Adrien de La Fage vint en juillet 1831 exercer en ce lieu les fonctions de maître de chapelle qu'il remplissait auparavant à Saint-Étienne. Il se passa quatre années sans qu'aucune église imitât les deux précédentes; mais en 1835 la réforme fut adoptée à Notre-Dame-de-Lorette, dès l'ouverture de la nouvelle église, et ensuite à Saint-Eustache. Plus tard l'auteur de l'innovation s'efforça de la faire admettre à Saint-Paul-Saint-Louis, à Saint-Vincent-de-Paul et à Saint-Merry, et ses démarches furent couronnées du succès. A partir de cette époque, toutes les paroisses et plusieurs églises de province suivirent l'impulsion. C'était réellement le premier pas à faire dans l'amélioration de la musique ecclésiastique. »

Cette théorie n'a pas changé depuis le XIIIe siècle, et elle est encore exposée dans les écoles de la même manière; seulement, comme on le verra plus tard, elle ne reçoit pas dans la musique moderne la même application que dans la tonalité ancienne. C'est donc de l'agencement et de la diversité de succession de ces sept intervalles consonnants que se forme tout l'art du contrepoint, note contre note, le seul dont nous parlerons aujourd'hui.

Les règles de cet agencement et de cette succession sont fort simples. Les voici telles que les donnent Francon, Philippe de Vitry, Jean de Muris, Nicolas de Capoue, et autres auteurs des XIIIe et XIVe siècles.

PREMIÈRE RÈGLE.

Tout contrepoint doit commencer et finir par les consonnances parfaites, l'unisson, la quinte et l'octave

DEUXIÈME RÈGLE.

On ne peut faire deux consonnances parfaites de suite.

TROISIÈME RÈGLE.

Quand le chant monte, la partie d'accompagnement ou de chant doit descendre, et vice versâ. *C'est ce qu'on nomme le mouvement contraire.*

QUATRIÈME RÈGLE

On ne peut jamais faire entendre mi (si) *contre* fa.

CINQUIÈME RÈGLE.

On ne doit jamais faire suivre par mouvement semblable deux consonnances parfaites, c'est-à-dire deux quintes, deux unissons, ou deux octaves.

Toute la science et la pratique du contrepoint consistent

dans l'application de ces quatre règles et dans la variété de leurs combinaisons (1).

On remarquera que, d'après la doctrine des auteurs du XIIIe siècle, aucune note de l'échelle musicale n'a une fonction particulière, et toutes sont indépendantes l'une de l'autre. Il n'en est pas de même dans la tonalité moderne où, à la considération des intervalles, il faut ajouter celle des rapports obligés de ces intervalles entre eux et l'étude du rôle nécessaire de chaque note dans la gamme; par exemple, la première note se nomme tonique, la cinquième dominante, la septième note sensible, et ces noms indiquent la fonction que ces notes remplissent dans leur succession, eu égard à l'harmonie.

(1) Nous croyons devoir rapporter ici le passage du traité inédit de Philippe de Vitry dont notre article n'est que le commentaire. Après avoir défini les diverses espèces d'intervalles, il s'exprime ainsi :

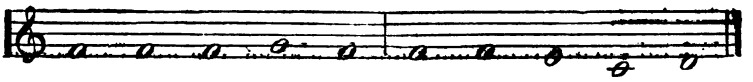
« Modo dicendum est quomodo et qualiter istæ species supradictæ ordinari » debeant in contrapuncto, id est nota contra notam, prænotando quod, » quando cantus ascendit, discantus debet e converso descendere ; quando » vero cantus descendit, discantus debet ascendere, et hæc regula generalis » est semper observanda, nisi per species imperfectas sine aliis rationibus » evitetur. Considerando, ut supra dictum est, quomodo et qualiter sunt tres» decim species et non plures nec potiores, secundum doctores ac etiam se» cundum magistrum Octonem in hac scientia quondam expertissimum. Tamen » alii magistri adjungunt istas quatuor species, videlicet, decimam, duode» cimam, tertiam decimam et quintam decimam ; sunt tamen ad bene esse et » ad voluntatem... Istarum autem specierum tres sunt perfectæ, scilicet uni» sonus, diapente alio nomine quinta, et diapason alio nomine octava. Et di» cuntur perfectæ quia perfectum et integrum sonum important auribus au» dientium, et cum ipsis omnis discantus debet incipere et finiri; et nequa» quam duæ istarum specierum perfectarum debent sequi una post aliam in » discantu, in diversis lineis vel spatiis, id est quod duo unisoni, duæ quintæ, » duæ octavæ, neque duæ aliæ species perfectæ non debent sequi una post » aliam. Sed bene duæ diversæ species imperfectæ tres aut etiam quatuor se» quuntur una post aliam, si necessé fuerit. Quatuor autem sunt imperfectæ » scilicet ditonus, alio nomine tertia perfecta, tonus cum diapente alio nomine » sexta perfecta, semiditonus alio nomine tertia imperfecta, et semitonium » cum diapente alio nomine sexta imperfecta. Et dicuntur imperfectæ quia » non tam perfectum sonum important ut species perfectæ, quia interponun» tur speciebus perfectis in compositione. Aliæ vero species sunt discordantes » et propter earum discordantiam ipsis non utimur in contrapuncto, sed bene » eis utimur in cantu fractibili, in minoribus notis, ubi semibrevis vel tem» pus in pluribus notis dividitur, id est in tribus partibus, tunc una illarum » trium partium potest esse in specie discordanti... »

(*Ars contrapuncti* magistri PHIL. DE VITRIACO.)

Dans le plain-chant, il n'y a pas de *tonique*, parce qu'il n'y a aucune note qui porte plus qu'une autre le sentiment du repos, et caractérise ainsi la tonalité ; il n'y a pas de *dominante* dans le sens que donne à ce mot la théorie moderne, parce qu'aucune note n'y joue un rôle essentiel dans l'échelle tonale ; enfin, il n'y a pas de sensible, parce qu'aucune note n'a de tendance nécessaire vers une autre.

Ces faits étant reconnus, voyons comment a lieu l'application des quatre règles du contrepoint. Examinons surtout les différences que peut présenter l'accompagnement, suivant qu'on considérera le chant comme appartenant à la tonalité moderne ou à la tonalité du plain-chant.

Prenons pour exemple l'intonation psalmodique du deuxième ton :



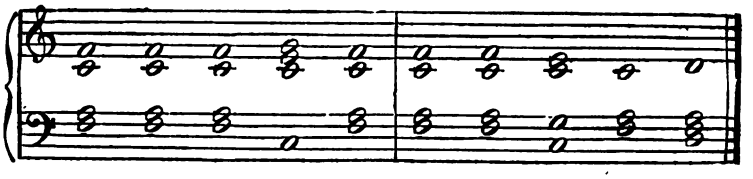
Au point de vue de la tonalité actuelle, ce chant paraît être en *ré* mineur ; mais l'absence de note sensible sur la pénultième dérange toute l'économie de la gamme, et si l'on veut absolument, comme l'exigerait la tonalité, faire acte de cadence parfaite sous la note *ut*, on produit alors un effet bizarre et choquant. Aussi, entraînés par le caractère propre de l'acte de cadence parfaite, les chantres de beaucoup d'églises en sont-ils venus à hausser d'un demi-ton la note-*ut*, et à remédier à la dureté de l'harmonie par une altération du chant lui-même.

Toutes ces difficultés disparaissent si, échappant à toute préoccupation du ton de *re* mineur, qui n'existe pas dans la tonalité ancienne, on se borne à chercher l'application des quatre règles du contrepoint à cette mélodie du deuxième mode ecclésiastique.

On doit commencer (dit la première règle) *par une consonnance parfaite*, c'est-à-dire par la quinte, l'octave ou l'unisson. La quinte étant impossible en cette circonstance parce que la note *si* bémol qui la produirait est étrangère aux sons qui composent ce mode, il y a nécessité de commencer par l'octave grave.

Pour accompagner la note *sol*, on peut employer l'intervalle de quinte, pour *la* l'octave, pour *mi* la tierce, pour *ut* la quinte,

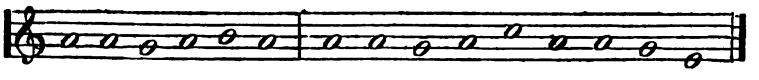
et pour *re* l'octave, consonnance parfaite indispensable au commencement et à la fin de chaque pièce.



Je demande pardon à ceux de mes lecteurs, qui sont versés dans la science du contrepoint, de traiter cette question d'une manière aussi élémentaire; mais je désire la rendre claire pour tout le monde, et d'ailleurs, beaucoup des plus instruits n'ont peut-être jamais réfléchi aux combinaisons particulières d'harmonie qui pouvaient être employées dans l'accompagnement du plain-chant.

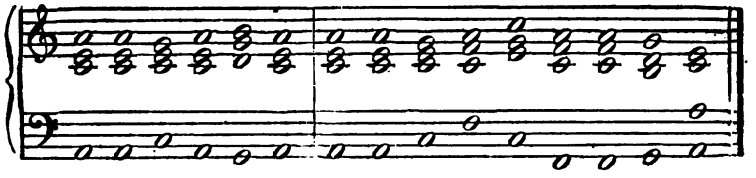
Je ferai encore remarquer que je n'ai en vue que l'accompagnement des voix par l'orgue. Je parlerai plus tard de l'accompagnement vocal, du faux-bourdon et du contrepoint fleuri, dans lesquels on observe bien les mêmes règles, mais en ayant égard à l'étendue des voix qui impose une disposition spéciale des parties.

Prenons actuellement un autre exemple, celui de l'intonation psalmodique du quatrième mode :



Il est impossible de rattacher cette mélodie à aucun ton de la musique moderne. Aussi, est-elle si embarrassante à accompagner, qu'on omet ordinairement de chanter ce ton en *faux-bourdon*. Quant aux organistes qui sont obligés d'y ajouter l'accompagnement, ils ne s'en tirent qu'avec force fausses relations et modulations étrangères à la tonalité. Rien n'est plus simple cependant que de trouver la basse de ce chant, si l'on veut s'en tenir à l'observation des quatre règles rapportées plus haut, et surtout ne chercher aucun rapprochement avec la tonalité moderne.

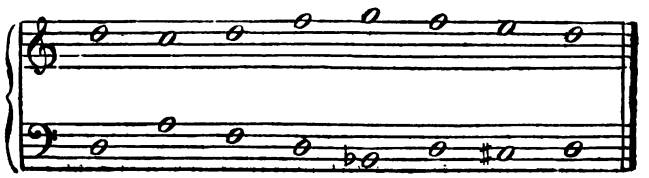
Voici l'accompagnement naturel de ce chant :



Je sais que ces marches d'accords paraîtront étranges à beaucoup de personnes, offenseront le goût et l'oreille des musiciens; il n'en est pas moins vrai qu'elles sont exactement conformes aux règles du contrepoint, tel qu'il a été enseigné depuis le XIIe jusqu'au XVIe siècle. Aujourd'hui, on enseigne encore au Conservatoire ces mêmes règles, et on en exige l'application des élèves qui suivent le cours de contrepoint. Seulement, comme on a perdu le sentiment de l'ancienne tonalité, on accommode le mieux qu'on peut ces règles avec la tonalité moderne. Cette étude est toujours un exercice utile, mais elle ne repose dans la musique actuelle sur aucun principe certain. On oblige par exemple l'élève, dans la classe de contrepoint, à s'astreindre à de certaines règles, et il ne peut ouvrir un cahier de musique des maîtres les plus en vogue sans y trouver à chaque ligne dix infractions aux lois qu'on veut lui imposer. C'est que la plupart des prescriptions du contrepoint sont en contradiction avec la tonalité actuelle, tandis que les quatre règles essentielles que nous avons données d'après les anciens auteurs sont au contraire en rapport parfait avec la tonalité ecclésiastique et qu'en s'écartant de ces règles, on altère nécessairement cette tonalité.

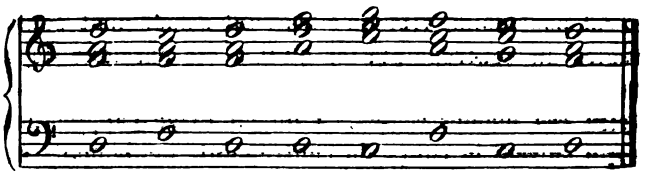
Je me souviens qu'au Conservatoire on faisait accompagner la phrase suivante :

par la basse :

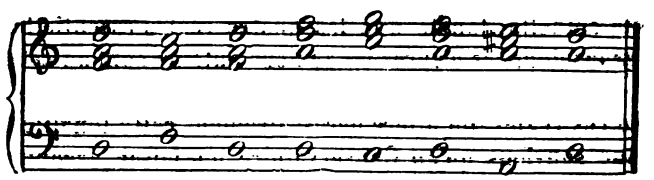


Les règles du contrepoint sont observées dans cet accompagnement, mais le sentiment de la tonalité moderne y est établi

par les notes *la*, *si* bémol, *ut* dièse de la basse, qui altèrent le caractère de la mélodie. La note *la*, en produisant une sorte de cadence sur la dominante, qui fait désirer dans le chant la note sensible *ut* dièse qui ne peut s'y trouver; le *si* bémol introduit sans nécessité, sans qu'il y ait relation de triton, est une note étrangère à l'échelle du premier mode; enfin, l'*ut* dièse, en déterminant le ton de *ré* mineur de la musique moderne, achève de dénaturer cette phrase, dont l'accompagnement naturel est celui-ci :



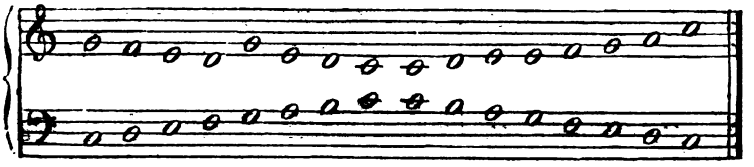
On peut cependant, dans les finales, faire entendre la note qu'on nomme sensible dans la musique moderne, et qui, dans le plain-chant, est seulement employée par euphonie, et ne modifie pas la tonalité; mais cette note ou demi-ton haussant n'est usité en tous cas que dans les parties intermédiaires; par exemple, si la phrase que nous venons de citer termine une pièce de chant, on peut alors l'accompagner de la manière suivante :



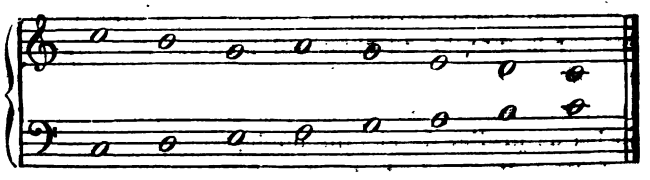
Dans ce cas, il y a emploi de la musique feinte, mais uniquement par euphonie, et à peu près comme dans la langue française on emploie le *t* dans *va-t-il*, au lieu de *va-il*, le *d* dans *dorer*, au lieu de *orer*, etc., etc.

Le goût et l'expérience sont seuls juges des cas dans lesquels on peut employer la musique feinte, c'est-à-dire rendre parfait un intervalle imparfait; ce que, par un pressentiment peut-être du rôle que remplirait plus tard cette modification de la tonalité, on appelait *colorer*.

Appliquées à l'accompagnement de la gamme moderne, les règles du contrepoint donnent le résultat suivant, que je tire du traité de Nicolas de Capoue.

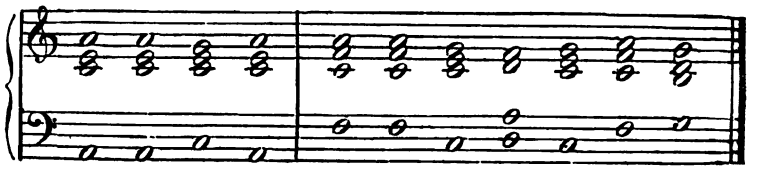


La différence qu'on remarque tout d'abord entre cet accompagnement et celui qu'on ferait aujourd'hui, c'est l'absence complète de note qui détermine la tonalité d'*ut* majeur; le *si* ou note sensible n'apparaît nulle part dans la partie d'accompagnement; la cinquième note de l'échelle, qu'on nomme dominante dans la musique, porte ici indifféremment l'accord de *sol* ou celui de *mi;* le mouvement contraire y est observé le plus possible, et c'est même pour le maintenir plus longtemps que l'auteur n'hésite pas à monter sur l'octave à la cinquième note, défaut qu'il aurait pu éviter de la manière suivante :

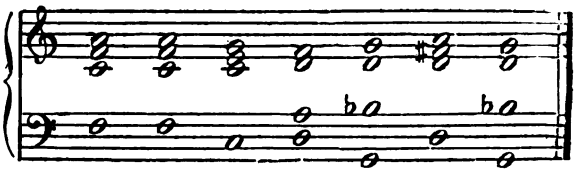


On peut déjà voir, par les explications précédentes, en quoi consistent les premiers principes de l'accompagnement du plain-chant. Non seulement il n'y faut employer, comme l'ont reconnu tous les maîtres modernes, que les accords consonnants, mais il faut encore que ces accords soient toujours en harmonie parfaite avec la tonalité, et ne fassent pas intervenir dans chaque mode des cordes étrangères à leur échelle naturelle. Ainsi, dans le premier mode, les accords naturels sont ceux de *ré* avec tierce mineure, d'*ut* avec tierce majeure, de *fa*, de *sol* avec tierce majeure et non pas avec tierce mineure, à moins que la relation de triton existant dans la mélodie n'oblige à y faire entendre le *si* bémol, mais c'est là l'exception et non la règle. Par exemple, le chant de la psalmodie

du premier en G doit se terminer sur l'accord de *sol* majeur de la manière suivante :



au lieu de la fausse relation qu'on établit ordinairement,



et qui fait entendre les notes *si* bémol et *fa* dièse qui n'ont aucun rapport avec le premier mode.

Le second mode a une étroite affinité avec le premier, et il emploie les mêmes accords, dont la marche et la variété sont déterminées par la marche du chant lui-même.

En général, les accords qu'on peut placer sous une mélodie du chant ecclésiastique sont ceux-là même qui sont fournis par les cordes naturelles de chaque mode.

Ainsi, l'échelle musicale étant celle-ci :

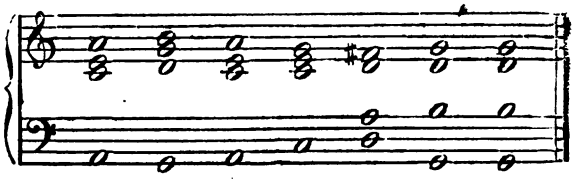
sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, si b, *ut*, etc.

ces notes sont les seules qui puissent figurer dans les accords, et, partant, les demi-tons intermédiaires, *ut* dièse, *fa* dièse, *sol* dièse, n'y doivent pas apparaître, si ce n'est dans les deux circonstances déjà indiquées, savoir :

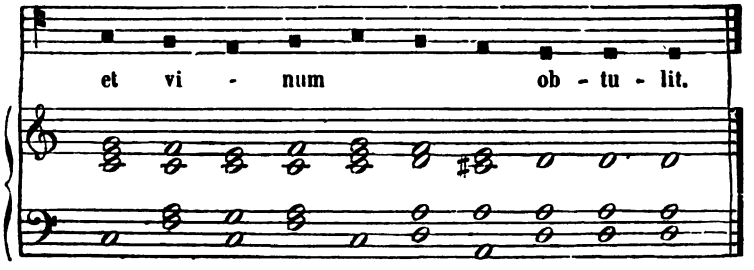
1° Quand il s'agit d'éviter la relation de triton;

2° Quand par euphonie, on veut faire sur la note pénultième un acte de cadence parfaite.

Comme exemple de la première exception, on peut citer une phrase qui revient souvent dans le *Lauda Sion*.



Pour la seconde exception, on peut citer beaucoup de finales des premier et deuxième tons, quelques unes des troisième, septième et huitième, comme dans la fin de l'antienne suivante : *Sacerdos*, etc., des vêpres de la fête du Saint-Sacrement qu'on peut accompagner ainsi :



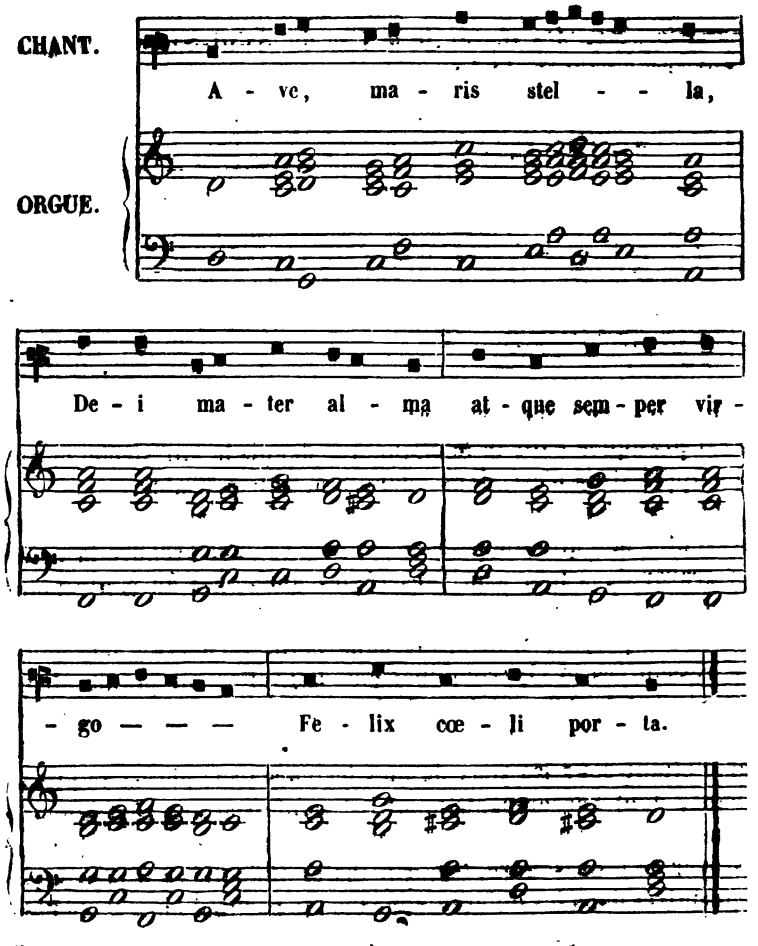
Je dois faire remarquer que cette seconde règle, ou exception, n'est pratiquée dans la musique que depuis le XIIIe siècle, et que son application n'est, dans aucun cas, indispensable.

J'invite les organistes à donner aux réflexions que je viens de présenter une attention sérieuse ; s'ils veulent prendre la peine de graver dans leur esprit les règles anciennes du contrepoint et d'en chercher l'application sans jamais altérer la tonalité ecclésiastique, ils trouveront dans cette recherche une foule de ressources et de combinaisons nouvelles ou plutôt abandonnées, et dont l'emploi serait du plus heureux effet dans l'accompagnement du chant ecclésiastique. Je termine cet article en mettant sous les yeux de mes lecteurs trois pièces de plain-chant, dont l'accompagnement est conforme aux règles que je viens de rappeler; dans un prochain article, j'examinerai, pour essayer de les résoudre, les principales difficultés qui peuvent se rencontrer dans les différents modes ; je parlerai ensuite de l'histoire du contrepoint, des diverses manières d'accompagnement du plain-chant qui ont été imaginées à diverses époques, et enfin

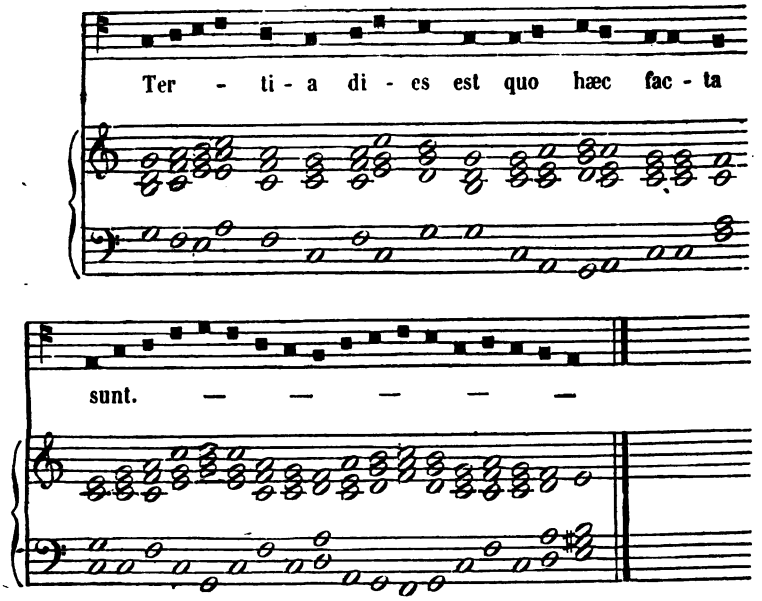
du contrepoint fleuri ou varié par l'emploi de notes de valeurs différentes qui était en usage dès le XIIIe siècle, et dont parle Philippe de Vitry.

F. Danjou.

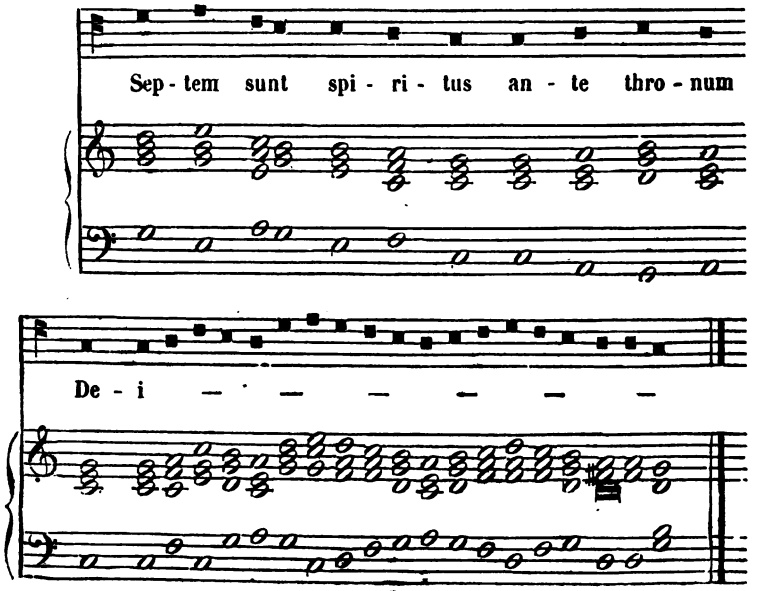
Hymne du 1er mode.



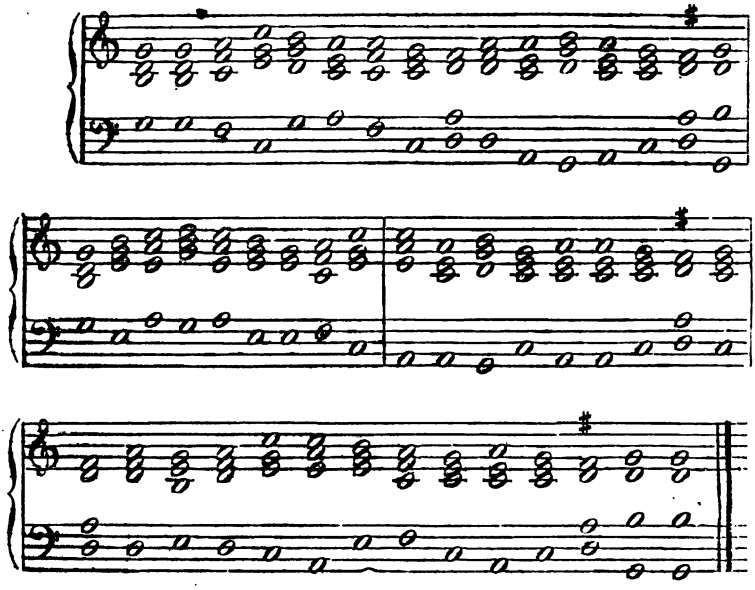
ANTIENNE DU 3e MODE.



7e MODE.



Hymne *O SALUTARIS.*



ANCIENS MAITRES.

HENRI DUMONT.

Au faîte de sa puissance et dans tout l'éclat de sa gloire, Louis XIV s'aperçut un jour que la musique de sa chapelle n'était plus en rapport ni avec les progrès de l'art, ni avec la pompe fastueuse dont il aimait à s'entourer. Jusqu'alors la chapelle royale n'avait pas connu d'autre musique que celle dont l'usage existait à cette époque dans les autres églises du royaume assez riches pour se permettre un pareil luxe. C'étaient des compositions à quatre et plus souvent à cinq parties vocales accompagnées d'une partie instrumentale désignée sous le nom de *basse continue*, laquelle servait de partition à l'organiste. Ce genre de musique, d'un effet assez restreint, mais garanti par cela même contre les excès que l'invasion du style moderne a depuis consacrés, était déjà remplacé dans les préférences des amateurs par une nouvelle espèce de composition où les instruments d'orchestre jouaient un rôle. Ce style, désigné encore aujourd'hui en Italie sous le nom de *stile concertato*, venait d'être inauguré dans ce pays par un de ses plus célèbres artistes, Carissimi, et bientôt imité chez nous avec éclat par Lully; il offrait au goût des *honnêtes gens*, comme on disait alors, une satisfaction qui ne pouvait manquer d'être bien accueillie. La dévotion des gens de cour s'accommodait bien d'une musique qui leur faisait retrouver à l'église une partie de ce qui les avait charmés au théâtre; et les compositions de ce style, traité d'abord avec une décence et une gravité qui se sont démenties depuis, étaient parfaitement à leur place sous les voûtes de la chapelle de Versailles. Ce monument, grave sans majesté et élégant sans mauvais goût, est en architecture

religieuse ce que sont en fait de musique d'église les motets de Lully et de Lalande. Ces deux choses-là s'expliquent l'une par l'autre et sont l'expression également fidèle de la piété aristocratique pour l'usage de laquelle on les a créées.

Louis XIV songea donc à introduire dans sa chapelle ce nouveau genre de musique si plein de séductions. Cette volonté du grand roi était trop conforme aux tendances générales de son siècle pour qu'il s'élevât des difficultés sérieuses sur son accomplissement.

Des difficultés! en pouvait-il exister à l'encontre des désirs d'un monarque aussi redouté? Celui qui faisait voyager de Gênes à Versailles le chef d'une puissante république et l'obligeait à s'agenouiller devant lui, pouvait-il éprouver des embarras dans le règlement intérieur de sa maison?

Il se trouva pourtant un obstacle bien imprévu qui eût pu arrêter l'entreprise si tout alors n'eût conspiré à son succès. Cet obstacle qui venait suspendre ainsi l'exécution d'une volonté aussi universellement obéie, était tout simplement un vieux maître de chapelle. Celui-ci, fort de l'autorité que lui donnaient ses longs services et un talent reconnu, se refusa d'abord à adopter le plan qu'on voulait lui imposer, et donna pour motif de son opposition le décret du concile de Trente qui défend d'introduire dans les églises une musique d'un caractère profane. Louis XIV, habitué à respecter les canons de l'Église toutes les fois qu'ils ne contrariaient point ses passions ou sa politique, voulut s'éclairer sur ce point de discipline nouveau pour lui. Il fit donc ce que font d'ordinaire ceux qui ont à résoudre un cas de conscience sur lequel leur sentiment personnel a déjà prononcé. Il s'adressa à l'homme de son royaume dont le caractère et les tendances lui promettaient d'avance la décision la plus conforme à son propre désir. Ce personnage était François de Harlay, archevêque de Paris, le type le plus achevé du prélat courtisan, et, pour le dire en passant, celui des membres de l'épiscopat d'alors dont la mémoire est restée la plus obscurcie par les médisances contemporaines. Celui-ci n'eut pas de peine à persuader au roi que les scrupules de son maître de chapelle étaient hors de saison, attendu que le concile s'était borné à proscrire, en termes généraux, les abus auxquels la musique pouvait donner lieu, mais sans classer expressément le fait de l'emploi des instruments parmi ces *mélanges lascifs et im-*

purs (1) dont il se plaignait. La décision était trop catégorique et partait de trop haut pour qu'il pût y avoir matière à discussion. Force resta donc au roi, et le maître de chapelle battit en retraite, ou pour mieux dire demanda sa retraite.

Celui qui eut un instant, dans cette occasion, la puissance de suspendre l'effet d'une volonté de Louis XIV, est un artiste dont le nom serait absolument oublié aujourd'hui s'il n'avait pas eu d'autres titres au souvenir de la postérité. Celle-ci accorde rarement cette faveur à ceux qui ont fait acte de résistance à des innovations auxquelles elle est venue donner son suffrage. A partir du XVIIe siècle, les progrès de la musique de théâtre, toujours favorisés par le perfectionnement de l'instrumentation, ont tendu à absorber de plus en plus les autres genres de musique, et les applaudissements du public sont venus en aide à cette œuvre d'envahissement. A l'époque dont nous parlons, elle ne faisait que commencer. Elle est aujourd'hui consommée, et l'un des premiers résultats du réveil de l'esprit religieux dans l'art a été de nous ouvrir les yeux sur l'immense désastre qu'elle a causé. Nous devons donc un hommage particulier de respect et de reconnaissance à la mémoire du dernier artiste dont l'histoire ait enregistré la protestation contre ce nouvel état de choses, protestation dictée par cet esprit chrétien qui allait bientôt se retirer d'un art fait pour le service de l'église.

Il se nommait Henri Dumont. Né vers le commencement du XVIIe siècle, dans le voisinage de Liége, il avait passé son enfance dans ce pays tout plein encore de la mémoire récente des illustres fondateurs d'école qui en avaient porté la gloire dans toute l'Europe. Venu à Paris dans sa jeunesse, il y avait obtenu, en 1639, l'orgue de Saint-Paul, et peu de temps après l'une des charges de maître de la musique du roi. C'est dans cette position, après trente années de service, qu'il eut à soutenir la lutte dont nous avons parlé.

Les personnes peu convaincues du mérite de Dumont n'ont pas manqué d'insinuer que l'inhabileté de l'artiste était au moins pour moitié dans ses scrupules. Elles n'ont pas manqué de le représenter comme arrivé à cet âge où un compositeur change

(1) Ab ecclesiis vero musicas eas ubi..... aliquod lascivum vel impurum misceatur, arceant, etc.

difficilement sa manière d'écrire, et se retranche volontiers, pour se soustraire à une pareille obligation, derrière un prétexte de conscience inspiré par l'amour-propre, sous lequel se cache, à son propre insu, le sentiment de son impuissance. Pour restituer à la conduite de Dumont le caractère qui lui convient, il suffit de lire les titres de ses ouvrages, publiés chez Ballart de 1649 à 1681. Ils feront voir que l'adjonction des instruments à cordes aux parties vocales n'était rien moins qu'étrangère aux habitudes de notre artiste, car la composition d'un grand orchestre est une chose beaucoup plus moderne, à laquelle personne ne songeait alors. Il faut remarquer en outre que la retraite de Dumont ne suivit pas immédiatement le fait qui semble l'avoir déterminée, et que Dumont, dominé plutôt que convaincu par la décision de l'archevêque de Paris, dut s'y soumettre en continuant son service. C'était là un acte de déférence à un supérieur ecclésiastique qui n'ôtait rien au mérite de la protestation.

Pour bien mesurer la portée de cet acte, rappelons-nous d'abord que la corruption de l'art religieux dans les temps modernes a eu pour foyers principaux les chapelles royales, dont l'exemple a gâté de proche en proche les autres églises. C'est dans ces sanctuaires privilégiés que l'art religieux, de populaire qu'il était, se faisant aristocratique, a commencé à se proposer pour but non l'expression libre et franche du sentiment chrétien vivant dans toutes les âmes, mais une certaine traduction de ce sentiment, d'abord savante et bientôt sensuelle, à l'usage des esprits cultivés et des oreilles délicates. La place de l'art moderne était donc marquée d'avance dans les oratoires privés des grands du siècle. Lui en défendre l'entrée, c'était résister à la logique naturelle des faits ; car, à un culte aristocratique et privilégié, il fallait bien une musique aristocratique et privilégiée. De même, en suivant l'ordre inverse, la destruction des chapelles de cour, conséquence de la chute des monarchies absolues, a enlevé à l'art des Lesueur et des Cherubini le seul théâtre où il pût raisonnablement se produire.

Aujourd'hui que ce débouché lui manque, on peut apprécier plus aisément les résultats de son invasion dans le culte qui est à l'usage de tous les fidèles. Nous ne redirons pas à ce sujet ce que l'on a déjà dit mille fois. Nous ne recommencerons pas, après tant d'autres, l'énumération des griefs de l'esprit chrétien

contre l'introduction, dans l'église, de la musique dramatique. Nous demanderons seulement si l'introduction de l'orchestre dans l'église n'y a pas ouvert une porte plus large à l'invasion de ce style, en supprimant ainsi la seule ligne de démarcation bien tranchée qui, depuis l'invention de l'harmonie dissonante, fît distinguer la musique sacrée des autres formes de composition. Sans doute, ce n'est pas l'emploi des instruments considéré en lui-même qui a corrompu ce genre de musique ; et les casuistes tolérants, comme M. de Harlay, avaient tout lieu de soutenir que ce n'était point là spécialement l'objet des prohibitions du concile. Sans doute encore, aujourd'hui que le mal est fait, que l'expression dramatique a pénétré toute la substance de la musique moderne, la suppression des orchestres est une mesure tout à fait impuissante à relever l'art religieux de l'état de dégradation où il est tombé ; on en peut voir la preuve dans la situation présente des chapelles de Rome, d'où, il y a quelques années, un ordre du cardinal-vicaire a exclu tous les instruments autres que l'orgue, sans étendre la même interdiction à la musique même, composée dans les conditions de l'emploi de l'orchestre. Mais il n'en est pas moins vrai que les instruments ayant été inventés ou perfectionnés dans un tout autre but que de servir à rehausser l'éclat du chant religieux, et, tout au contraire, étant devenus une partie intégrante du drame lyrique, lequel n'aurait pu même se constituer sans leur concours, l'emploi de l'orchestre a tendu sans cesse à dramatiser la musique d'église, en substituant à l'accent de la prière, qui lui convient exclusivement, la mise en scène des sentiments et des paroles renfermés dans les textes liturgiques.

Ainsi se trouve justifiée par l'événement la résistance de Dumont à ce que les amateurs du XVIIe siècle, comme ceux de nos jours, appelaient sans doute les progrès de l'art, comme si, pour mériter ce nom, les progrès ne devaient pas être relatifs au but spécial auquel celui-ci est appliqué, au lieu de consister dans la confusion de tous les genres et de tous les styles. Mais cet acte courageux n'est point un fait isolé dans la carrière de notre artiste. Plus que tout autre, Dumont était en droit de s'opposer aux envahissements de l'art faux et sensuel, parce qu'il était le seul des musiciens de son temps qui eût continué à cultiver les traditions de l'art chrétien dans la forme même consacrée par

l'Église. Les compositions mises au jour par le maître de chapelle de Louis XIV pour les besoins de son service, compositions qui lui valurent des faveurs de cour et des bénéfices (1), n'auraient pas empêché son nom de périr ; une seule messe en plain-chant, que toutes les églises de France répètent encore après un siècle et demi, a rendu ce nom populaire, aussi bien que l'œuvre à laquelle il est attaché.

Cette messe, dite *royale*, est la première et la plus connue des cinq messes en plain-chant que Dumont a publiées. Elle s'exécute partout en France, aux principales fêtes de l'année. Les autres messes, beaucoup moins célèbres et aussi moins dignes de l'être, sont chantées encore dans quelques églises du Midi. Nous allons dire quelques mots de ces compositions, qui jouent un rôle important dans l'histoire du chant ecclésiastique.

Les personnes qui, sans avoir beaucoup réfléchi sur les conditions de ce chant, sont néanmoins accessibles aux grandes impressions qu'il produit, considèrent la *messe royale* comme le type de la perfection en ce genre de musique. L'air de grandeur qui se fait remarquer dans cette composition, son unité, résultat de l'obligation que l'auteur s'est imposée de se renfermer dans une seule mélodie dont les différentes parties de la messe présentent un développement presque toujours heureux, la marche facile et naturelle de cette mélodie, bien faite pour devenir populaire, ne sont pas les seules causes du succès qu'a obtenu cette composition. L'influence de la tonalité moderne qui s'est fait sentir, sans doute à l'insu de l'auteur, nous paraît être pour quelque chose dans l'admiration dont elle est l'objet. Dumont n'a pu secouer entièrement le joug de ses habitudes de musicien, en sorte que son inspiration s'est trouvée jetée comme par force dans un moule qu'il n'avait pas choisi. Il en est résulté que le public habitué à la tonalité moderne, mais pénétré encore d'une sorte de respect traditionnel pour la majestueuse gravité du chant d'église, a reporté avec empressement son admiration sur une œuvre qui conciliait assez bien ses goûts nouveaux et ses habitudes anciennes.

Aujourd'hui qu'une réaction se produit en faveur du moyen âge et que le chant ecclésiastique paraît entrer enfin dans le

(1) On sait que Dumont avait reçu de Louis XIV l'abbaye de Silly.

cercle d'études auxquelles cette réaction a donné lieu, la messe de Dumont et l'opinion qu'on s'en fait devait nécessairement devenir l'objet d'un examen plus sérieux. Tout en reconnaissant les beautés réelles que renferme cette composition, on s'est demandé si le caractère mixte qu'elle présente n'en affaiblissait pas singulièrement le mérite aux yeux des connaisseurs. On s'est demandé si cette unité de mélodie n'était pas un défaut, d'abord à cause de la monotonie qui en résulte, et ensuite par la nécessité où elle met le compositeur de traduire d'une manière uniforme des textes qui expriment des sentiments divers; idée qui, pour le dire en passant, semble empruntée aux compositeurs flamands du XVIe siècle, lesquels écrivaient sur le premier thème venu cinq ou six morceaux de contrepoint, qu'ils décoraient ensuite du nom de messe. On s'est demandé enfin si les anciens chants de messes, notés dans les livres romains et autres, ne renfermaient pas des beautés supérieures à l'œuvre de Dumont.

Un auteur du dernier siècle, l'abbé Poisson, a déjà répondu à ces questions dans son *Traité du chant ecclésiastique*, ouvrage qui témoigne d'un goût bien rare à l'époque où il a été publié. Cet écrivain, qui était lui-même compositeur distingué de plain-chant, a remarqué que la messe de Dumont était bien inférieure, sous le rapport de l'expression et de la variété mélodique, à l'ancien plain-chant des fêtes solennelles, noté dans tous les Graduels. Les personnes qui font une étude sérieuse du chant ecclésiastique pourront se convaincre par elles-mêmes de la justesse de cette observation. Elles pourront en même temps constater jusqu'à quel point la tonalité ecclésiastique se trouve modifiée dans l'œuvre du XVIIe siècle par l'influence de la tonalité moderne; d'où elles concluront qu'il ne faut point y chercher d'exemples dont on puisse étayer une théorie sur le chant ecclésiastique, ni tenter de la ramener aux lois de ce chant par des corrections qui ne seraient pas en harmonie avec les intentions de l'auteur.

Ce mélange de tonalités différentes est bien plus sensible encore dans les autres messes écrites par Dumont. Les formes mélodiques empruntées à la musique moderne, les altérations arbitraires de la tonalité par les dièses et bémols, les cadences étrangères au mode, toutes les licences enfin qui sont la conséquence d'un pareil système, y apparaissent bien plus fréquem-

ment et y sont aussi moins rachetées par l'élévation de la pensée. Ces compositions médiocres d'un homme qui avait incontestablement le génie du chant ecclésiastique font apercevoir mieux que tous les raisonnements les dangers de l'alliance des formes du plain-chant avec un goût de mélodie inspiré de la tonalité moderne.

Dumont n'est pas, du reste, le seul musicien du XVIIe siècle qui ait fait du plain-chant. Le compositeur à la mode, le créateur de l'Opéra français, J.-B. Lully, écrivit, lui aussi, une messe en ce genre. Cette composition, du sixième mode, connue sous le nom de *Messe Baptiste*, mérite peu la faveur dont elle est encore aujourd'hui l'objet dans le midi de la France. Un autre musicien de la chapelle de Louis XIV, G. Nivers, auteur d'une savante *Dissertation sur le chant ecclésiastique*, a composé aussi des pièces de ce chant. Mais tout ce plain-chant, d'un goût équivoque, est le commencement de ce que l'on a appelé en France *plain-chant musical*, invention que Nivers a pratiquée un des premiers, qui a eu un succès considérable au XVIIIe siècle, et qui est encore goûtée par un certain nombre d'ecclésiastiques. Il suffit de citer le recueil de Lafeillée, si souvent réimprimé, et de nos jours encore, pour rappeler l'influence qu'a eue parmi nous cette monstruosité. On peut relire le jugement qu'en a porté Rousseau (1). Celui-ci avait très bien aperçu qu'elle était le résultat d'une alliance entre deux styles qui s'excluaient, et avait proclamé la nécessité de conserver au chant ecclésiastique le caractère que lui avaient donné ses premiers auteurs.

Ce n'est pas seulement en France que ce genre bâtard a eu du succès; il en a encore beaucoup en Italie, où même il paraît avoir commencé plus tôt que chez nous. Les auteurs du XVe et du XVIe siècle, Othby et Gaforio entre autres, parlent d'un *Credo cardinalesque* dans lequel, à la différence des autres plain-chants, on observait une mesure composée de brèves et de semi-brèves. Ce chant, que nous croyons être celui du cinquième mode, noté dans la plupart des livres d'usage romain, morceau d'ailleurs remarquable et conforme à la tonalité ancienne, qui était seule connue au moment de sa composition, paraît être le point de départ de ce que l'on a appelé en Italie *canto fratto*. Les compo-

(1) Dict. de musique, voy. *Plain-chant*.

siteurs qui ont continué à cultiver ce genre de musique après l'avénement de la tonalité moderne ont subi les lois de cette tonalité, en sorte que ce chant, toujours purement mélodique, a fini par constituer un ordre de composition tout à fait différent du plain-chant ou *canto fermo*. Il existe un grand nombre de messes en ce genre (1), qui se chantent généralement au lieu des messes grégoriennes, lorsque, bien entendu, il n'y a pas de musique. Les livres de chœur des ordres religieux en renferment un grand nombre, copiées souvent sur le parchemin même où l'on avait écrit autrefois les anciennes messes en plain-chant, lesquelles sont passées de cette manière à l'état de palimpsestes. Il est inutile d'ajouter que toutes ces compositions sont du plus mauvais goût.

Grâce à Dieu, le chant ecclésiastique n'est pas descendu en France à cet état d'abaissement. Le succès qui a accueilli chez nous, en plein XVIIe siècle, une mélodie sévère comme celle de Dumont, est à lui seul une preuve frappante de la popularité que le plain-chant avait conservée. Cette composition est donc intéressante sous le rapport historique, et telle qu'elle est, avec sa tonalité indécise, elle a un mérite d'originalité qui explique sa longue durée. C'est un monument placé sur les confins de deux époques diverses de l'histoire de l'art. Le mélange même de styles qui s'y fait remarquer le rend l'objet d'une attention spéciale à laquelle il n'aurait pas droit s'il n'était qu'une imitation exacte, mais froide, d'un style abandonné.

STEPHEN MORELOT.

(1) Nous avons sous les yeux un recueil de ce genre qui contient vingt-quatre messes, composées par un religieux franciscain nommé le P. *Illuminato da Torino*. Ce recueil, de l'existence duquel doute M. Fétis, est intitulé : *Canto ecclesiastico diviso in quatro parti*, etc. Venise, Bartoli, 1733, in-fol. Le luxe de l'impression témoigne de l'intérêt qu'on portait en Italie à ce genre de publications.

SOUSCRIPTION

POUR LA

PUBLICATION DE L'ANTIPHONAIRE DE MONTPELLIER.

La découverte du manuscrit de Montpellier a produit une très grande sensation dans le clergé et parmi les érudits. Nous avons reçu à ce sujet de nombreuses lettres de félicitations, et plusieurs de NN. SS. les évêques ont voulu s'inscrire des premiers sur la liste des souscripteurs. Le nom de Mgr l'archevêque de Paris figure déjà sur cette liste avec ceux des archevêques et évêques de Lyon, Cambray, Langres, Sens, La Rochelle, Verdun, etc. Le savant et respectable abbé de Solesme, don Gueranger, a bien voulu aussi nous adresser sa souscription. Beaucoup de supérieurs de séminaires qui ne reçoivent pas la *Revue de la musique religieuse* nous ont donné leur concours pour la publication de ce précieux manuscrit. Enfin, bien que le nombre d'adhésions nécessaires pour entreprendre l'impression soit très loin d'être atteint, nous espérons cependant que dans le prochain numéro de la *Revue* nous pourrons donner à ce sujet des assurances positives. Les lettres que nous avons reçues ne contiennent aucune objection contre l'importance et l'authenticité de ce document; seulement on nous adresse quelques observations auxquelles nous devons répondre.

On nous demande pourquoi nous n'avons pas préféré, au manuscrit de Montpellier, l'Antiphonaire de Monza ou celui de Saint-Gall, qui passent pour appartenir au VIIIe siècle. Voici notre réponse : L'Antiphonaire de Monza, que nous avons vu et dont nous avons extrait des *fac-simile*, celui de saint Gall, dont un *fac-simile* a été publié dans divers ouvrages, sont notés en neumes, et par conséquent d'une traduction très incertaine. Le manuscrit de Montpellier est *le seul noté en lettres*, qui soit connu aujourd'hui, et par conséquent le seul dont la traduction soit possible d'une manière certaine. D'ailleurs, ces Antiphonaires de saint Gall et de Monza ne remontent pas, comme on l'a écrit, au-delà du IXe siècle.

On nous demande encore si l'introït *Benedicta sit* est placé à la suite des dimanches après la Pentecôte, ou s'il suit immédiatement les messes de l'octave de la Pentecôte, ce qui, dans ce

cas, au jugement d'un des plus savants liturgistes de ce temps, indiquerait que ce livre a été écrit au xe siècle. Le *Benedicta sit* est à la page 50 du manuscrit, parmi les pièces du troisième mode authentique, avec les autres introïts de ce mode. J'ai déjà expliqué dans la notice que les pièces de chant n'étaient pas rangées dans le manuscrit de Montpellier dans l'ordre de l'année liturgique, mais d'après six divisions que j'ai fait connaître. Il est donc impossible de déterminer si le *Benedicta sit* appartient au dimanche de l'octave de la Pentecôte ou s'il doit être placé à la suite des dimanches après cette fête. On se souvient de la remarque d'Amalaire : *Nostri moderni cantores dividendo antiphonas per ferias*, etc., de laquelle il résulte que l'usage de ranger dans les livres de chant les diverses pièces de l'office dans l'ordre des féries était un usage tout récent de son temps.

Nous sommes bien touchés des marques de sympathie que nous avons reçues de toutes parts en cette circonstance. A vrai dire, nous ne croyons pas qu'il y ait eu le moindre mérite à trouver ce précieux manuscrit ; mais nous sommes pénétrés de reconnaissance pour la divine Providence qui a placé sous notre main, en un moment si opportun, ce monument unique de l'art chrétien. Le retour d'un grand nombre de diocèses à la liturgie romaine, retour que nous avons désiré, mais qui s'accomplit avec un tel empressement que l'on ne prend aucun soin du chant ecclésiastique, qui en est cependant une partie essentielle, ce retour, disons-nous, rendait bien nécessaire la correction certaine du plain-chant. Le manuscrit de Montpellier, livré bientôt à l'examen des juges compétents, servira de base à cette correction. Mais ce ne serait rien d'avoir trouvé un exemplaire authentique du chant grégorien, ce serait peu de chose même de réformer les éditions actuelles d'après cette précieuse version, si l'on ne s'appliquait en outre à une étude sérieuse, attentive, raisonnée du chant ecclésiastique, de son histoire, de sa théorie, de toute la science qui s'y rattache. Savoir chanter le plain-chant, c'est à peine ce qu'on apprend aujourd'hui ; mais savoir en apprécier la beauté par la connaissance approfondie de ses modes, de son caractère, de ses effets ; étudier dès l'enfance et dans les petits séminaires les règles de la lecture et de l'accentuation du latin, sans l'application desquelles l'exécution du plain-chant sera toujours défectueuse, c'est ce que personne ne tente, c'est ce qu'on néglige absolument. Nous conjurons les supérieurs des séminaires d'accorder à ces questions toute l'importance qu'elles méritent et de charger un des maîtres dans chaque établissement de s'y adonner entièrement et avec zèle.

F. Danjou.

NOUVELLES DIVERSES.

*** *La Paix*, journal qui s'imprime à Troyes, a ouvert ses colonnes à une polémique étendue sur, pour, et contre le plain-chant. C'est un chanoine du diocèse qui attaque l'œuvre de saint Grégoire ; ce sont en général des laïcs ou de simples curés qui la défendent. On n'a pas écrit moins de DIX-SEPT articles dans le journal *La Paix* sur cette question. Nous sommes enchantés, pour notre compte, qu'on attaque à outrance le plain-chant, et si une telle polémique pouvait s'établir dans toutes les feuilles de province, on avancerait de dix années le moment où nos idées doivent triompher. Grand merci donc à M. le chanoine de Troyes pour sa bonne volonté à nous venir en aide. Mais le plain-chant était vraiment digne d'un adversaire plus habile, plus exercé, meilleur logicien, et il y avait autre chose à dire contre le cardinal Bona, saint Charles Borromée, le pape Benoît XIV et l'évêque de Langres que les pauvretés tombées de la plume de M. le chanoine. Ce qu'il nous faut, c'est un duel sérieux et un duel à mort entre le plain-chant et la musique moderne, entre l'art chrétien et l'art sensuel, entre les traditions de quinze siècles et la mode de celui-ci ; il faut un combat décisif entre l'erreur et la vérité, entre la mort et la vie ; voilà pourquoi la liberté de discussion, la liberté d'écrire, dont vient d'user si largement M. le chanoine de Troyes, sont en toutes choses et pour toutes les questions le moyen de salut qui nous reste.

*** Nous avons souvent parlé du diocèse de Saint-Claude, nous voudrions en parler plus souvent encore. Là, dans ces belles montagnes du Jura, il y a plus d'un cœur qui bat avec le nôtre, plus d'un prêtre qui brûle du même zèle qui nous consume, et cependant l'œuvre marche lentement. Au grand séminaire de Lons-le-Saulnier, quelques ecclésiastiques étudient avec amour la belle science du plain-chant ; au séminaire de Vaux, M. de La Tour continue à semer la bonne semence sur cette terre fertile qu'il cultive avec courage ; à Lons-le-Saulnier, M. l'abbé d'Aubignez, aumônier des Orphelines, a établi un cours de chant pour les enfants et obtient de très bons résultats. M. Amyon fils, à Poligny, musicien distingué, peut beaucoup pour la propagation des bonnes doctrines ; il faut pour cela oublier un peu le Conservatoire et ses traditions, et ses préjugés, et sa routine ; il faut envisager l'art dans son ensemble, dans son histoire, dans son application à toutes les intelligences ; c'est ce que fera assurément M. Amyon. Mais malgré ces efforts de quelques personnes, la musique moderne n'est pas encore entièrement abandonnée, les œuvres du père Lambillote se chantent encore dans quelques circonstances ; le goût sensuel et païen, ce qui est tout un, y compte encore quelques défenseurs.

Que faut-il donc pour montrer les ravages que le sensualisme a faits dans le monde ? Quel miracle Dieu fera-t-il pour rendre la vue à tous les Tobie de notre temps ?

*** M. Lamort, curé-doyen d'Oisy, au diocèse d'Arras, fait des merveilles dans sa paroisse pour la restauration du chant religieux. Ce digne ecclésiastique est admirablement secondé par un jeune artiste, M. Bresselle, frère de M. le curé de Mazinghem, dont la *Revue* a fait connaître le zèle et les remarquables travaux pour l'organisation du chant dans sa paroisse. M. Bresselle trouve à Oisy quelques ressources, beaucoup de bonne volonté, et il y a déjà obtenu des résultats excellents. Nos sympathies les plus vives, nos encouragements les plus sincères, sont acquis à ces hommes courageux et désintéressés qui affrontent les préjugés et se dévouent à cette œuvre si utile de la régénération du chant dans les petites localités. Il y a en France 36,000 paroisses, il y en a dans le monde 400,000 qui n'ont que faire de Mozart, de Haydn, de la musique savante ou sensuelle, mais qui ne doivent pas être privées du bienfait du chant religieux. Ces ouvriers, ces paysans, ces agriculteurs, ces artisans, dont les cœurs ne sont pas encore blasés, que le sensualisme païen n'a pas encore corrompus, ah ! qu'on se hâte d'étaler à leurs yeux les grandeurs de la liturgie, de leur faire goûter et aimer le calme et la majesté des chants chrétiens, et on verra si, après cela, ils ne hantent pas plus volontiers l'église, s'ils n'aiment pas un peu plus la religion, si leurs mœurs ne sont pas plus douces, leurs goûts plus simples, leurs amusements plus honnêtes; qu'on essaie au moins, cela coûte si peu !

*** Le diocèse de Saint-Dié n'est pas du nombre des retardataires : la question du chant y est à l'ordre du jour, et grâce au zèle de M. l'abbé Hingre, le chant est étudié dans le grand séminaire. A la cathédrale, l'organiste, M. Grosjean, est un artiste plein de zèle, de bonne volonté et d'un goût sérieux. Il reste encore beaucoup à faire pour améliorer le chœur, mais le bon et digne prélat qui gouverne ce diocèse, et qui était habitué aux magnificences musicales de Saint-Eustache, a dû souffrir beaucoup de l'imperfection du chant dans sa cathédrale; il voudra sans doute y remédier prochainement.

*** *Le Semeur* a continué la publication d'une série d'articles très remarquables intitulés : *L'art et l'ultramontanisme.* Il serait bien à désirer que beaucoup de membres du clergé pussent lire cet écrit si instructif, si complet et même si impartial. L'auteur, tout protestant qu'il est, démontre mieux que ne le sauraient faire beaucoup de catholiques, que la renaissance de l'art chrétien se lie étroitement au retour des idées, des croyances, des principes de la foi catholique. Il reconnaît que de l'admiration des œuvres de la foi à la pratique de cette foi il n'y a qu'un pas; et il est plus près de le franchir qu'il ne le pense lui-même, bien que sa conclusion soit que le catholicisme est mort : conclusion inévitable dans la bouche d'un écrivain protestant, de bonne foi, mais conclusion qui est en contradiction continuelle avec tous les faits qui sont exposés dans cet intéressant travail.

*** Un de nos amis, ecclésiastique très distingué, a récemment parcouru l'Angleterre et constaté le mauvais goût qui règne en ce pays en fait de chant religieux, bien que l'architecture chrétienne y soit mieux comprise et plus en honneur que partout ailleurs. On construit de magnifiques églises, on rétablit dans la liturgie l'usage des ornements du moyen âge, mais on laisse le chant dans un état de dégradation et d'abandon complets. Un catholique fervent et

dévoué, M. Ambrose Lisle Philips, a fait les plus grands sacrifices et a déployé le plus grand zèle sans parvenir à chasser du sanctuaire le goût profane qui y règne encore. La faute, il faut bien le dire, en est au clergé et aux missionnaires, si admirables à d'autres égards, mais dont l'éducation, sous le rapport du chant, a été viciée, et qui, Français pour la plupart, apportent en Angleterre la routine et les préjugés de leur enfance. Espérons que les études archéologiques conduiront bientôt quelques catholiques anglais sur le terrain du chant ecclésiastique. Une fois que l'indifférence sera vaincue, le progrès s'accomplira bien rapidement.

*** L'obstination de M. Jansen et de ses adhérents a produit en Belgique les fruits qu'on en pouvait attendre. En soutenant, à propos du plain-chant, des doctrines erronées dont l'application devait rendre ce chant insupportable, on a empêché tout progrès, toute étude sérieuse et éclairée des vrais principes de la musique chrétienne. La musique profane, mondaine, bruyante, théâtrale, a continué à régner dans les églises; le fameux orchestre de la cathédrale d'Anvers avec ses cymbales, ses violons, ses trompettes, son tapage dramatique, fait toujours l'admiration des Anversois. Le *Stabat* de Rossini, qu'on n'exécute à Paris qu'à l'Opéra, a été chanté dans l'église de Saint-Jacques, à Anvers, sans que le curé eût le facile courage de s'opposer à cette profanation. A présent, à Malines, on prépare une édition du plain-chant conforme aux anciennes éditions italiennes, les plus fautives de toutes. Les quelques hommes de talent et de bonnes intentions que possède la Belgique, comme M. le chanoine Devroye à Liége, M. Hanskens à Anvers, M. Renier à Tournay, M. Simonin de Sire à Dinan, sont dans l'impossibilité d'arrêter par leurs efforts cette ruine complète, cette dégradation totale du chant religieux, dont ce pays est menacé.

*** On vient de mettre en vente la deuxième édition du Traité de don Jumilhac : *la Science et la pratique du plain-chant, publiée et* ENRICHIE de notes, par MM. Théodore Nisard et Alex. Leclerc. Cet ouvrage est imprimé avec un soin remarquable, mais les notes ajoutées par les éditeurs actuels contiennent quelques graves erreurs que nous relèverons incessamment. On n'a pas oublié que nous avons dans le temps recommandé cette publication aux lecteurs de la *Revue*, et nous avons été assez heureux pour procurer aux éditeurs le *tiers* des souscriptions qu'ils ont reçues. C'est sans doute ce petit service qui a valu au directeur de la *Revue* l'honneur de voir figurer sa *biographie* dans cette réimpression d'un livre ancien. M. l'abbé Le Guillou, M Bottée de Toulmont, M. Fétis, sont également l'objet d'une notice. M. Le Guillou, on le devine, est un grand maître, et M. Fétis un ignorant. Tout cela est bien flatteur pour M. Le Guillou; mais ce qui nous étonne, c'est qu'avec ce goût prononcé pour les biographies, M. Nisard n'ait pas mis la sienne dans cet ouvrage.

REVUE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

A NOS ABONNÉS.

Au moment où nous déplorions plus amèrement le peu de succès de nos efforts pour la restauration du chant religieux, au moment où nous avions plus à nous affliger de la tiédeur avec laquelle on travaillait à la destruction des traditions et du sensualisme païen, voici que la justice de Dieu est venue soudainement ébranler le monde jusque dans ses fondements, et arracher tous les esprits à cette indifférence que nous n'avons pas cessé de combattre.

Jamais cette justice redoutable n'avait produit une émotion aussi profonde; jamais son souffle n'avait abattu plus rapidement des institutions, des trônes et des hommes; jamais elle ne s'était manifestée avec plus d'éclat et de puissance.

A présent l'indifférence est sortie de sa léthargie; toutes les questions, toutes les idées, tous les efforts vont obtenir l'attention qui leur était due, et les études auxquelles nous nous sommes livré trouveront bientôt leur place, si petite qu'elle soit, dans les préoccupations générales, dans les besoins divers, dans les nécessités du temps.

Cependant des intérêts d'un ordre supérieur à ceux que nous défendons vont pour quelque temps absorber toutes les pensées, occuper tous les instants, diriger toutes les actions. Au milieu de sentiments si divers, de souvenirs si terribles, d'une anxiété si grande, d'espérances si légitimes, les questions d'art s'effacent devant les questions politiques,

et l'étude silencieuse doit céder le pas à l'active expansion du patriotisme.

Mais bientôt appelés tous tant que nous sommes à cultiver le champ vaste et jusqu'ici stérile de la liberté, dispersés dans les plaines immenses que le soleil de la foi peut seul féconder, nous voudrons, après la saison des orages, faire fructifier la terre qui nous sera donnée, l'orner de nos arts, y élever des monuments, y célébrer par des concerts harmonieux les louanges de Dieu et les gloires de la patrie.

Loin de nous donc le découragement et le désespoir.

Témoin de la révolution dont Paris a été le théâtre, nous avons pu en apprécier le caractère, et, à travers les lueurs funèbres qui éclairaient la tempête, apercevoir à l'horizon le signe précurseur du calme et de la paix.

Non, le découragement n'est pas possible, quand on a vu dans cette journée de colère le respect religieux subsister au milieu des désordres et au-dessus des ruines, et l'étendard du salut porté triomphalement du palais des rois à l'église du peuple.

Sans doute le combat n'est pas fini, des luttes acharnées se préparent, le despotisme populaire va vouloir monter sur le trône d'où il vient de faire tomber la royauté; toutes les passions mauvaises, tous les préjugés odieux vont se faire jour et monter à la surface de la société, mais la vie de l'homme est une guerre continuelle ou contre lui-même ou contre les autres; mieux vaut le combat que l'esclavage; mieux vaut l'action que le sommeil; mieux vaut le martyre que les cachots.

D'ailleurs les luttes incessantes pour la liberté religieuse ou pour la liberté de l'art ne nous étaient pas épargnées sous le pouvoir qui vient de s'enfuir.

Entouré d'académiciens païens, le pouvoir comprimait l'essor de la renaissance de l'art catholique; pour bâtir une église de village, il fallait subir le goût et le caprice de

ces académiciens, quand il ne fallait pas subir leur cupidité.

C'était un délit que de rassembler quelques enfants autour du sanctuaire d'une cathédrale pour en faire des artistes chrétiens. Il n'était pas jusqu'à la réparation des orgues de cathédrale qui ne donnât lieu à d'ignobles scandales, et huit jours avant la chute de ce gouvernement, nous étions appelé comme témoin dans une enquête qui se poursuivait pour découvrir la source de ces désordres.

Si cet ordre de choses avait continué, nous aurions eu les abbés de cour malgré l'énergique opposition de M. l'archevêque de Paris, les temples païens malgré les protestations de MM. de Montalembert et Didron. A la vérité, nous aurions eu la paix, le doux sommeil, en échange de la liberté; mais nous l'avons dit mille fois dans la *Revue*, après monseigneur de Bonald, après monseigneur de Langres, après tous nos évêques, la liberté était *en toutes choses et pour toutes les questions* notre seule planche de salut.

Si donc il n'y a plus de fers pour enchaîner les consciences ou d'appât pour les prendre au piége; s'il n'y a plus d'obstacles à la liberté de discussion, d'association, de presse, à la liberté de bâtir des monuments, de former des écoles pour enseigner à chanter les louanges de Dieu; s'il n'y a plus de pouvoir pour protéger la religion et le clergé, la religion se soutiendra par la seule force de sa vérité, le clergé par la seule force de ses vertus, de sa modération, de son désintéressement, de son patriotisme; les âmes honnêtes, les cœurs courageux pourront se réunir, se concerter et se défendre; les artistes pourront faire triompher leurs idées, et les arts, portés par l'enthousiasme, navigueront librement dans le grand océan de la liberté, où ils découvriront des régions inconnues et en rapporteront des produits nouveaux et précieux.

Voilà ce qu'on peut gagner à sortir d'une situation équivoque, à échapper à une autorité douteuse comme la royauté

des barricades; voilà ce qu'on peut gagner à se soustraire à l'oppression que les idéologues, les philosophes, les pédants, les doctrinaires et les grands parleurs du système constitutionnel font peser depuis trente ans sur la France.

Il n'y a de possibles dans les sociétés humaines que deux pouvoirs : ou la monarchie puissante, honorée et honorable, image sacrée de l'autorité divine, constituée et soutenue par l'amour du peuple, telle était la monarchie de saint Louis, à l'abri de laquelle l'art chrétien a été si grand et si florissant; ou le pouvoir populaire, universel, formant comme un vaste édifice, dont les pierres, apportées par chaque citoyen, sont cimentées par le dévouement à la patrie, et, plus encore, par le dévouement à tous les hommes; car, pour tous les chrétiens, il y a une commune et impérissable patrie.

Avec cet admirable principe, les barrières qui séparent es nations s'abaissent; la vérité, la civilisation, le génie, les arts, ne connaissent plus de frontières; la vapeur traverse 'univers en tous sens, et porte à chaque homme, non plus seulement le pain qui le nourrit, la laine qui le vêt, mais encore la parole qui l'instruit, la vérité qui l'éclaire, la justice qui le protége, les arts qui embellissent sa vie.

Avec la liberté complète, illimitée, sincère; avec la liberté et la justice, qui en est inséparable, le génie, la civilisation, le progrès, peuvent se produire en France comme en Turquie, en Russie comme en Chine, chez les sauvages cruels de l'Archipel indien comme chez les sauvages non moins cruels qui peuplent les prisons et les bagnes.

Avec la liberté, le peuple doit jouir du bienfait de l'instruction, du bienfait des arts. Des églises vraiment appropriées à leur destination s'élèveront dans nos villages, sans être déformées, dépoétisées, désymbolisées par le matérialisme des académiciens ; avec la liberté, l'enseignement populaire doit recevoir de nouveaux développements ; le chant et la musique ne seront plus réservés aux plaisirs des riches;

le trésor public ne se videra pas pour des danseuses, l'or des rois ne servira pas à acheter les tableaux et les consciences de quelques pauvres artistes.

Avec la liberté, enfin, l'œuvre du christianisme peut s'accomplir sans difficulté et sans entraves, et ce que douze hommes inspirés de Dieu ont pu commencer au milieu des persécutions, des horreurs du paganisme, de la corruption universelle du genre humain, des millions de catholiques le peuvent achever et compléter aujourd'hui.

Il faut pour cela, et avant tout, détruire le paganisme, comme les apôtres l'ont fait, et c'est maintenant plus que jamais qu'il faut comprendre la nécessité d'une destruction radicale de l'éducation païenne et des arts païens. Autrement les mêmes causes produiraient les mêmes effets, et ce fanatisme païen, ravivé dans le monde il y a trois siècles, qui, en ramenant les souvenirs de la grandeur romaine, nous a conduits au bord de la fosse où le Bas-Empire est enseveli, ce fanatisme qui a renversé nos autels renverserait encore ceux qui subsistent et que nous avons relevés.

Nos amis nous pardonneront d'avoir quitté, pour cette fois seulement, le rôle qui nous appartient, et d'avoir laissé s'échapper de notre poitrine les sentiments qui s'y pressent Nous devions d'ailleurs dire sur quoi reposait cette confiance dans l'avenir que nous avons exprimée au commencement. Oui, nous espérons que la religion et l'art chrétien sortiront triomphants de cette nouvelle et terrible tempête. Oui, nous avons la ferme conviction que l'art religieux ne peut que gagner à la liberté.

28 février 1848.

F. DANJOU.

DE LA MUSIQUE POPULAIRE.

L'enseignement populaire du chant est une des branches les plus négligées de l'instruction publique, et cependant une de celles qui paraissent plus dignes de la sollicitude d'un gouvernement républicain.

Si l'État doit à tous l'instruction qui éclaire, il ne doit pas moins l'art qui peut le mieux charmer la vie et adoucir les mœurs.

Associée à la religion, la musique ajoute à la majesté du culte extérieur, qui parle aux sens, qui élève l'âme et qui touche le cœur; associée à l'expression des sentiments patriotiques, elle fait naître l'enthousiasme et réalise, par un sublime accord, l'union de tous les citoyens; associée enfin aux récréations nécessaires à l'homme, introduite au foyer domestique, elle conserve l'esprit de famille, l'amour du toit paternel, et apporte aux esprits les plus grossiers l'idée de la sensibilité, de la délicatesse, du goût, du calme, qui forment comme l'apanage des vertus civiques.

Tous les gouvernements ont reconnu l'utilité de la musique dans l'éducation publique; mais aucun n'a su jusqu'à ce jour en faire une application générale, durable et fructueuse.

Dans les conservatoires soutenus à grands frais par l'État, la musique populaire n'a reçu aucun développement, n'a même été l'objet d'aucune étude.

Dans les colléges et écoles normales, la musique considérée comme un art d'agrément, livrée à l'anarchie des méthodes, au dédain des inspecteurs, sans direction, sans objet, sans but, n'a produit aucun résultat.

L'instruction primaire va prochainement occuper l'attention des législateurs, et le principe de l'enseignement musical populaire qui s'y rattache sera certainement admis par l'Assemblée nationale. Il importe donc que cette question soit étudiée sous toutes ses faces et par des hommes spéciaux.

Il semble, au premier abord, que la loi ne puisse faire qu'une chose : imposer aux instituteurs l'obligation d'établir un cours régulier de chant pour les enfants de chaque école. Mais cette mesure serait tout à fait insuffisante et ne produirait aucun résultat, parce que ce n'est pas assez d'insérer dans le programme de l'instruction publique une étude nouvelle, il faut encore en déterminer l'application et prévoir l'usage qu'on en fera, si l'on veut qu'elle soit fructueuse.

On a beau apprendre à des paysans la géographie et l'histoire; ils ne savent, dix ans plus tard, d'autre géographie que celle de leur arrondissement, s'ils n'en sont pas sortis; d'autre histoire que l'histoire contemporaine, à laquelle ils sont mêlés et qu'ils apprennent par le journal. On a beau avoir fait ses humanités; si, au sortir du collége, on entre dans l'épicerie, on ne sait plus bientôt un mot de latin, encore moins de grec et de littérature. Je ne veux pas pour cela nier l'utilité de ces connaissances générales qui font partie de l'instruction à ses divers degrés, je tiens seulement à constater que celles de ces connaissances dont on n'a pas dans la vie un fréquent besoin sont oubliées aussi vite qu'elles ont été apprises, et j'en conclus que si la musique est un art utile, si son influence sur les mœurs est reconnue, il faut non seulement en prescrire l'étude, mais en prévoir et en organiser l'application, autrement cette étude serait absolument stérile.

L'application la plus naturelle, la plus légitime et la plus utile qu'on puisse faire de l'enseignement musical populaire est celle qui regarde le chant religieux.

C'est ainsi qu'on a compris l'emploi et l'influence de la musique dans les pays où cet art est cultivé par le peuple et pour le peuple.

La science musicale est inséparable, en Allemagne, de la profession d'instituteur; et l'instituteur lui-même est, dans chaque paroisse, le directeur du chant religieux. Les chorals qu'il fait exécuter pendant le service divin forment, comme notre chant catholique, une musique vraiment populaire, qui fait de bonne heure et pour toujours aimer le temple où retentissent les harmonieux accents.

En France, le libéralisme irréligieux, qui n'a eu besoin que de trente ans pour démontrer son impuissance en toutes choses, le faux libéralisme n'a jamais voulu associer sincèrement la re-

ligion à l'instruction dont il se réservait le monopole. Le conseil municipal de Paris, qui a fait de grands sacrifices pour organiser l'enseignement du chant, n'a cependant, malgré tous les efforts des maîtres et la bonté des méthodes, recueilli aucuns fruits de son zèle, parce que cet enseignement est demeuré privé de la seule application qui pût le vivifier et le soutenir.

Si donc la République obtient de Dieu cet esprit de règle qui fonde les institutions et qu'elle a invoqué dès le premier jour, elle voudra unir la religion à l'éducation ; et un des moyens les plus efffcaces de réaliser cette union, c'est assurément de conduire chaque dimanche les enfants au pied des autels, de leur apprendre à chanter les louanges de Dieu, d'imprimer ainsi dans leur cœur le respect de la religion et l'image impérissable de la majesté de son culte. Quelle œuvre plus populaire que celle à laquelle doivent concourir, dans la même mesure, pour un objet si louable, le pauvre et le riche, le savant et l'ignorant, le ministre de Dieu et le plus petit d'entre les chrétiens!

Les hommes à qui Dieu vient de confier les destinées de la France se sont empressés de diminuer les fatigues de l'ouvrier en réduisant la durée de son travail. S'ils sont conséquents avec leurs théories, ils doivent aussi assurer à tous les travailleurs le jour du repos, inscrit dans la loi naturelle non moins que dans la loi divine. Et ce jour du repos, à quoi l'emploieront ces paysans, ces ouvriers, ces vignerons, ces artisans, ces métayers qui se rassemblent le dimanche sur la place du village? Ils ont à choisir entre l'église et le cabaret. Ne ferez-vous rien pour leur faire préférer la maison de Dieu ?

Ce que vous pouvez faire pour accomplir une œuvre de civilisation et de progrès, c'est de leur inspirer dès l'enfance le goût et de leur fournir le moyen de pratiquer le chant religieux.

Par le chant religieux, ils aimeront l'église où leurs accents retentissent, où ils trouvent les sources des jouissances pures et véritables, où leurs parents les écoutent, leurs amis les secondent; l'église où la religion les bénit, où l'Évangile les éclaire ; l'église où, bien longtemps avant le gouvernement provisoire, un homme est venu les appeler ses frères !

Proclamer l'indépendance de la conscience et la liberté des cultes, ce n'est pas proclamer l'indifférence ou le mépris pour tous les cultes. La République doit vouloir des citoyens religieux

à quelque foi qu'ils appartiennent, et si elle veut des citoyens religieux, elle doit favoriser, encourager le développement des sentiments de respect pour la religion. Elle n'a pas à s'immiscer dans la mission du prêtre, du ministre protestant, du rabbin, du quaker ; mais elle doit aider indistinctement tous les citoyens à remplir dignement et exactement leurs devoirs religieux, et, pour cela, élever ou entretenir les temples où ils prient, reconnaître et observer le jour du Seigneur, délier les langues et former les voix qui imploreront les bénédictions du ciel sur la patrie.

Telle est la première et la plus naturelle application de l'enseignement du chant dans l'instruction publique, et si l'État ne consacre pas le principe de cette application de l'art, il doit alors l'effacer tout entier du programme des études, comme une science vaine et futile propre à efféminer une nation, et sans utilité pour son amélioration morale.

Mais si l'État honore et admet comme un principe que c'est l'art religieux qui doit être enseigné à tous les citoyens, s'il adopte les mesures nécessaires pour assurer le succès d'un tel enseignement, si par là il rend solide et durable l'existence de la musique populaire ; alors il lui restera peu de chose à faire pour rendre florissantes toutes les autres branches de l'art, et on verra la musique, au sortir du sanctuaire, s'associer avec énergie et grandeur à l'expression du patriotisme ; s'asseoir au foyer, à la veillée d'hiver, aux repas joyeux, pour les animer de sa douce présence.

La musique patriotique et populaire, on ne la peut créer par un décret ni la faire naître par une ordonnance. On a vu tout récemment M. de Salvandy, avec les meilleures intentions, échouer dans le dessein généreux qu'il avait formé de doter la France d'un recueil de chants moraux, religieux, patriotiques et populaires. C'est que, avant de faire appel à tous les maîtres, à tous les artistes, pour composer de telle musique, il eût fallu que ce genre de chant fût connu et pratiqué en France, il eût fallu que les éléments de l'art fussent enseignés partout ; il eût fallu surtout que, voulant faire de la démocratie musicale, on ne s'adressât pas à l'aristocratie artistique, à l'aréopage académique, pour juger les œuvres présentées au concours.

Le peuple fera lui-même sa musique, quand il aura appris les premières notions de cet art, et cette musique ne ressemblera

en rien à celle que fredonnent les habitués des théâtres. La simplicité, la majesté, une grâce toute naïve, une originalité vraie, une certaine rudesse qui n'exclut pas le goût, tels sont les caractères de la musique réellement populaire, et ces caractères-là ne se trouvent jamais dans l'art faux, guindé, passionné du théâtre. Pour savoir ce qui convient au peuple, il faut bien connaître le peuple, et ne pas l'étudier seulement à la place Maubert ou dans les rues de Paris.

Des ouvriers, des artisans qui composent le peuple de la capitale, arrivent pour la plupart des provinces d'où ils sortent à plus de vingt ans sans trop connaître les passions, les vices qui les attendent aux portes de Paris et se font trop souvent leurs compagnons inséparables. Si on veut éviter qu'il y ait des révolutions tous les quinze ans, si on veut empêcher que Paris ne joue dans l'histoire le rôle des armées romaines du Bas-Empire, et qu'au premier caprice il n'élève sur le pavois un nouveau chef, ne serve d'instrument à quelques ambitieux, il faut moraliser non pas seulement les enfants de Paris, mais le peuple qui y afflue et qui vient des autres villes et des campagnes ; il faut surtout le détourner de l'ivrognerie, lui donner des mœurs plus douces, lui fournir un remède contre l'oisiveté, lui inculquer l'idée de l'ordre, de la délicatesse, le respect religieux, l'amour éclairé de la patrie, et cela par la religion, par l'éducation, par l'instruction, et aussi par le goût et l'habitude établie du chant en chœur, mais du chant moral, patriotique, uni à de belles pensées, à des sentiments nobles, à de bons conseils, à une poésie sublime et simple tout à la fois.

Pour obtenir un tel résultat, voici ce qu'il suffirait de faire établir, des concours de chant en chœur, une fois par an, au chef-lieu de canton, donner une récompense à l'instituteur qui présentera les enfants les mieux exercés, les plus instruits dans l'art du chant, en limitant toutefois cet art à l'étude de morceaux d'une grande simplicité, et ne rappelant aucun souvenir théâtral.

Ainsi, le rétablissement et le progrès de l'art religieux, la création d'un art populaire, par l'un et l'autre, l'amélioration des mœurs, l'adoucissement des caractères, l'apaisement des passions, le plus puissant moyen de détruire l'ivrognerie, le plus efficace remède contre l'oisiveté, tels sont les bienfaits que quelques mots inscrits dans la loi sur l'instruction primaire peuvent assurer au pays. Ces mots, il faut les demander, les

imposer à nos représentants. Il faut que tous les artistes, tous les amis de l'art, dans chaque département, remettent à leurs mandataires une note dans laquelle seront exprimés leurs vœux. L'importance et la gravité des questions qui vont s'agiter à l'Assemblée nationale n'empêchent pas que celle-ci n'y puisse trouver sa place ; elle viendra tout naturellement dans la discussion d'une loi sur l'instruction primaire, et il ne faut pas que par indifférence ou par ignorance, on néglige de proposer et de défendre les idées que nous venons d'exposer et qui sont celles de toutes les personnes qui comprennent l'influence de l'art sur la civilisation.

Nous n'avons pas à traiter ici les questions de détails qui se rattachent à la musique populaire, il faut obtenir que le principe soit inscrit dans la loi, le reste se fera de lui-même et sans difficulté.

Il y a des gens qui font consister le succès de l'enseignement dans la bonté des méthodes; nous, nous voulons la liberté des méthodes, cette liberté éclairée par les concours aura bientôt fait justice des méthodes empiriques et des maîtres charlatans. Le bon sens public, quand il est mis à l'aise, est plus fort que toutes les utopies, et les rêves s'enfuient quand le jour apparaît. Nous voulons également la liberté dans le choix des compositions à exécuter; les prescriptions du conseil de l'Université en fait de livres à étudier, de méthodes à suivre, ont plus retardé le progrès de l'instruction qu'ils n'y ont servi. Si l'enseignement du chant religieux et populaire est rendu obligatoire dans toute la France, on verra éclore une foule de compositeurs populaires, quelques uns même de ceux que l'aréopage de M. de Salvandy a repoussés, on verra paraître des chants religieux, des chants patriotiques, des chants moraux, appropriés aux besoins du temps, aux mœurs de l'époque. Au lieu de cette *Marseillaise* terrible, au lieu d'un cri de guerre et de carnage, qui n'a plus de sens aujourd'hui, nous aurons quelque Marseillaise de la paix plus conforme à nos goûts et à nos penchants ; au lieu de ces chansons impies ou obscènes que les compagnons de chaque corps d'état colportent sécrètement, nous aurons des chœurs qui célébreront toutes les gloires de la patrie, tous les genres d'état, toutes les vertus civiques, toutes les idées morales.

F. Danjou.

ARTS RELIGIEUX [1].

ÉTUDES SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

L'ANTIPHONAIRE DE MONTPELLIER (2).

« Ce qu'il nous faut, c'est un duel sérieux e un duel à mort... entre l'erreur et la vérité »
M. DANJOU.

Nous acceptons.

L'événement musical à l'ordre du jour et que tous les journaux, même le *Constitutionnel*, ont annoncé d'une manière pompeuse, c'est *la découverte d'un exemplaire complet et authentique de l'Antiphonaire grégorien, par M. Danjou.*

La presse s'est faite, en cette circonstance comme en beaucoup d'autres, le complaisant écho d'une assertion fort grave, sans songer le moins du monde à la soumettre au jugement d'une critique impartiale et sévère.

Or, ce que la presse n'a point fait, la *Revue du Monde catholique* va l'entreprendre aujourd'hui ; mais, auparavant, il faut

(1) Nous croyons devoir reproduire en entier, en le faisant suivre de nos propres réflexions, l'article ci-contre extrait de la *Revue du monde catholique.*

(2) Nos lecteurs ne seront point surpris, si nous interrompons aujourd'hui nos articles sur *la musique dans ses rapports avec le culte.* L'imminence du péril qui menace de nouveau la cause de la liturgie, nous oblige de diriger maintenant contre M. Danjou la polémique que nous avons naguère dirigée contre M. Fétis. Il faut préserver l'Église d'une seconde calamité plus grande encore, peut-être, que la première. Que Dieu bénisse nos efforts, et que la vérité brille enfin sur cette restauration du chant grégorien, qui semble être entourée de difficultés si mystérieuses et si imprévues ! En exauçant ce vœu sincère de notre âme, le ciel nous dédommagera par surcroît des odieuses attaques que soulèvent contre nous l'orgueil des uns et l'intérêt des autres...

laisser parler M. Danjou lui-même, ou du moins analyser le récit qu'il a donné de sa trouvaille et constater l'appréciation qu'il en a faite, l'espérance qu'il en a conçue.

A Jove principium. — M. Danjou, comme beaucoup de nos lecteurs le savent, était allé en Italie dans le but d'y faire des recherches relatives au plain-chant. Son voyage avait été entrepris sous les auspices de M. le ministre de l'instruction publique et *aux frais du gouvernement.* Il est inutile d'ajouter que cette excursion, assez agréable par elle-même, ne produisit rien de sérieux, de positif, de profitable à la restauration du plain-chant grégorien. De guerre lasse, M. Danjou revint donc à Montpellier où habite sa famille et où il demeure lui-même pendant un certain temps de chaque année.

Le 18 décembre dernier, tandis qu'il visitait, pour la centième fois peut-être, la bibliothèque de la faculté de médecine de cette ville, ses regards aperçurent dans une armoire un volume in-folio sur le dos duquel on lisait : *Incerti de musica.* Ayant demandé communication de ce volume, il *reconnut aussitôt* qu'il contenait les chants de l'antiphonaire romain avec une double notation en lettres et en neumes placés au-dessus des lettres. Cette reconnaissance immédiate eût effrayé tout autre que le savant M. Danjou, et l'on conçoit, en effet, ce qu'une pareille constatation offre d'épineux et d'ardu...

Si l'on en croit l'illustre *trouveur*, ce fameux manuscrit contient la leçon authentique de l'antiphonaire de saint Grégoire, et — « c'est bien là un des antiphonaires notés au commencement » du IXe siècle, ou par un des clercs que Charlemagne avait fait » étudier à Rome, ou par un des chantres que le pape Adrien » avait envoyés en France, lesquels, possédant la vraie tradition » de saint Grégoire, avaient sous les yeux l'exemplaire noté de » la main même de ce saint pape... » (*Revue*, décembre 1847, p. 395.)

Voilà donc l'historique du grand événement musical qui a mis en émoi le monde des érudits et de ceux qui ne le sont pas. Dans sa joie, dans son délire, M. Danjou s'écrie : — « La restaura- » tion du chant romain peut désormais s'effectuer sans incerti- » tude, sans difficultés, et *presque sans aucune intervention de* » *la science et de la critique*, par la simple transcription de ce » précieux et unique manuscrit, dont la découverte est assuré-

l'intelligence, de la compréhension, de la grandeur même dans la méthode que s'était proposée M. Fétis; mais, dans le système de M. Danjou, il n'y a que mesquinerie, vues étroites, enfantillage véritable. Avant de parler comme le fait ce dernier, ne serait-il pas nécessaire de s'assurer de l'authenticité du manuscrit de Montpellier, et de soumettre ce *codex* à la discussion, à la critique, à l'archéologie?

Grâce à la *Revue du Monde catholique*, il est maintenant prouvé que M. Fétis ne pouvait légitimement baser la restauration du chant grégorien sur une traduction *certaine* des neumes, et si l'on en doutait encore, Mgr l'archevêque de Cambrai pourrait prier M. Fétis de traduire, *sous ses yeux*, une vingtaine de lignes prises au hasard dans l'antiphonaire trouvé par M. Danjou. Il est bien entendu que l'on ne donnerait à M. Fétis que les neumes, sans les lettres et sans le texte. Nous sommes persuadé que le musicographe de Bruxelles n'acceptera pas ce périlleux cartel, digne cependant de sa gloire et tout à fait décisif. Or, que voir en tout cela? sinon qu'il y avait dans cette première tentative de réforme et de restauration liturgique une déplorable précipitation? M. Danjou a été forcé d'en convenir lui-même, du moins implicitement, bien qu'il eût fait mille efforts pour engager Mgr de Cambrai à adopter les travaux de M. Fétis. Qui nous dit maintenant que la trouvaille de M. Danjou soit bien authentique? et comment ne pas se défier des assertions d'un homme qui a failli compromettre la restauration grégorienne par son imprudence et sa légèreté?

L'antécédent scientifique qui pèse sur M. Danjou doit donc inspirer beaucoup de défiance à l'épiscopat. Nous désirons qu'il en soit ainsi, dans l'intérêt même de la religion, jusqu'à ce que des preuves irrécusables aient démontré que l'antiphonaire de Montpellier est bien authentique ou qu'il ne l'est point.

C'est dans ce but que nous allons commencer aujourd'hui l'étude de cette question, et indiquer les moyens qui peuvent conduire à un résultat positif. Notre unique désir est d'arriver à la vérité.

M. Danjou s'appuie sur deux preuves pour démontrer que l'antiphonaire de Montpellier est une copie authentique de celui de saint Grégoire : 1° la notation en lettres du manuscrit est bien celle dont parle le moine d'Angoulême lorsqu'il dit dans sa

Chronique : « Adrien Ier envoya à l'empereur Charlemagne les » chantres Benoît et Théodore, et lui remit un antiphonaire noté » par saint Grégoire lui-même EN NOTATION ROMAINE ; » 2° le manuscrit en question contient exactement les textes du saint pape, tels qu'ils ont été publiés par les Bénédictins.

Et d'abord, que faut-il entendre par la notation romaine (*nota romana*) que mentionne le chroniqueur? C'est là une question que Forkel a discutée et que le savant M. Kiesewetter, conseiller à la cour de Vienne, a soulevée à son tour en 1828, dans le n° 25 de la *Gazette* de Leipzig. Il résulte des recherches de l'érudit Allemand que la *nota romana* ne consistait point dans la notation par *lettres* mais bien dans la notation par *neumes*. Voici l'analyse de ce curieux morceau de littérature musicale, d'après une traduction faite par M. Bottée de Toulmon et que celui-ci a bien voulu nous communiquer sur notre demande (1).

M. Kiesewetter commence sa dissertation par un récit analogue à celui du moine d'Angoulême, mais emprunté à la vie de S. Notker Balbulus (le bègue), moine de Saint-Gall, mort le 6 avril 912, et à l'histoire de cette abbaye (*de casibus monasterii S. Galli*) par Ekkard le jeune. Ces deux monuments, presque identiques dans les expressions, se trouvent dans le tome 1er des *Rerum Alamannicarum Scriptores* de Melchior Goldast, Francfort, in-fol. M. DC. VI. Afin d'ôter tout soupçon d'infidélité dans le rapport ou la traduction des faits, nous allons citer le texte même, tel qu'il existe dans Goldast.

« Interea, dit le biographe de S. Notker, interea Karolus, qui » dicebatur Magnus, Rex Francorum, cum esset Romæ offensus » dissonantia Romani et Gallicani cantus cum Gallorum proca- » citas à quibusdam nostratibus neniis argumentaretur esse » corruptum, nostrique è diuerso autenticum antiphonarium, » probabiliter ostentarent, interrogasse fertur, quis inter riuum » et fontem limpidiorem aquam conseruare solet? responden-

(1) M. Bottée de Toulmon est bibliothécaire du Conservatoire de musique de Paris. Homme honorable sous tous les rapports, indépendant par sa haute fortune et archéologue-musicien d'une science peu commune, il fait consister tout son bonheur à être utile aux jeunes artistes qui ont recours à lui. Cet estimable savant, certains individus voudraient le déprécier; on nous a même fait un crime de lui avoir rendu justice dans la nouvelle édition de l'ouvrage de dom Jumilhac.

» tibus, fontem : prudenter adiecit, ergo et nos, qui de rino
» corruptam linpham hactenus bibimus, ad perhennis fontis
» necesse est fluenta principalia recurramus. Mox itaque duos
» industrios clericos Adriano Papæ dereliquit. His quidem satis
» eleganter eruditis Metensem ecclesiam ad suavitatem modu-
» lationis pristinæ reuocant, per quam totam Galliam correxit.
» Sed cum post aliqua tempora defunctis his, qui Romæ educati
» fuerant, cantum Gallicanarum ecclesiarum à Metensi discre-
» pare prudentissimus Regum vidisset, ac vnumquemque ab
» alterutro vitiatum cantum iactantem adverteret, iterum (inquit)
» redeamus ad fontem. Fuit interim in maximo desiderio præ-
» latis cœnobio S. Galli et B. Notkero aliisque magistris ibi de-
» gentibus ut cantum secundum autenticum antiphonarium re-
» gerent, et meliodas Romano more tenerent. Qualiter autem
» ista prosecuti sint, intimare curabimus posteris. Mittens ergo
» denuo Imperator Karolus Romam ad Adrianum Papam, rogat
» vt iterum ei mittat duos Romanos cantuum gnaros in Franciam.
» Tunc Papa Regiis precibus annuens iuxta petitionem suam
» secundo duos mittit cum autenticis antiphonariis et septem
» liberalibus artibus, quorum indicio Imperator omnes quidem
» corrupisse dulcedinem Romani cantus leuitate quandam cog-
» nouit. Vocabatur autem vnus eorum Petrus, et alter Romanus,
» cantuum et septem liberalium artium paginis admodum satis
» inbuti. Metensem ecclesiam vt priores adibant, qui cum in
» septimo lacuque Cumano aere Romanis contrario quaterentur,
» Romanus febre corruptus vix ad nos usque peruenire potuit.
» Antiphonarium vero secum Petro renitente vellet nollet cum
» duos haberent vnum S. Gallo attulit. In breui autem tempore
» Domino se iuvante conualuit Romanus de febre : Petrus qui-
» dem pergit ad Imperatorem, qui conperto de Romano mittit
» celerem nuntium qui eum si conualesceret nobiscum stare
» nosque instruere iuberet, quod ille quidem patrum hospitaliti
» regratiando libentissime fecit..... Erat Romæ instrumentum
» quoddam et theca ad Antiphonarii autentici publicam omnibus
» aduentantibus inspectionem repositorium, quod à cantu dice-
» batur cantarium. Tale namque ipse (*Romanus*) apud nos ad
» instar illius circa aram Apostolorum cum autentico locari
» fecit : quem ipse attulit exemplato antiphonario. In quo usque
» hodie in cantu si quid dissentitur quasi in speculo error eius-

» modi uniuersus peruidetur atque corrigitur. In ipso quoque » primus ille litteras Alphabeti significatiuas notulis, quibus » visum est, sursum aut iusum (*sic*) ante aut retro assignari ex» cogitauit : quas postea cuidam Lamperto amice quærenti » B. Notkerus Balbulus dilucidavit, etc... (Vita B. Notkeri Bal» buli, cap. IX, tom. I, part. 2, p. 359-360). »

L'autre récit qui fait partie de l'histoire *de Casibus de S. Galli* se trouve (*ibid.*) à la page 60 et non 30, comme le dit M. Danjou, des *Scriptores* de Goldast. Il est inutile de le citer, puisqu'il est entièrement conforme au fragment que l'on vient de lire.

Or, il résulte de la vie de saint Notker Balbulus :

1° Que le chanteur *Romanus*, envoyé à Charlemagne par Adrien Ier, tomba malade en route ;

2° Qu'il fut accueilli par Notker à l'abbaye de Saint-Gall ;

3° Qu'étant revenu à la santé, il instruisit les moines de cette abbaye dans le vrai chant grégorien ;

4° Que, porteur d'une copie authentique de l'antiphonaire grégorien, il la déposa dans une boîte précieuse sur l'autel du monastère hospitalier ;

5° Qu'il fut enfin le *premier inventeur* de l'addition de certaines lettres alphabétiques aux notes musicales dans un but qu'a fort bien expliqué Notker lui-même [*Explicatio quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilenæ* (1)].

Eh bien! croirait-on que M. Danjou s'est *audacieusement* appuyé sur ce dernier point pour prouver que son antiphonaire est authentique? « Quant à la double notation qui existe, dit-il, » dans le manuscrit, et qui augmente encore l'intérêt qu'il » excite, elle me fournit une conjecture de plus sur son origine. » Eckard, l'historien de Saint-Gall, rapporte que l'un des chan» teurs romains qui avaient apporté à Saint-Gall un exemplaire » authentique de l'antiphonaire de saint Grégoire, *en fit la tra» duction en neumes*, et c'est exactement ce qu'a fait le noteur » du manuscrit de Montpellier (*Revue* 1847, p. 395).

Bon Dieu! quel latiniste que M. Danjou! *Cantor Romanus pri» mus litteras alphabeti significativas notulis assignari excogi» tavit* »— veut dire : « Le chantre *Romanus* traduisit en neumes

(1) Nous donnerons prochainement ce morceau dans la *Revue du monde catholique*.

» l'antiphonaire grégorien qui était noté en lettres !!! » Mais vraiment, cela est une belle preuve ! Si la férule n'existait pas, il faudrait l'inventer....

Continuons cependant.

Le récit du biographe de Notker et d'Ekkard le jeune n'avait fixé l'attention d'aucun archéologue, lorsque, vers 1827, un membre de la *Société des amis de la musique* de Vienne, M. Sonnleithner, résolut de visiter la bibliothèque du couvent de Saint-Gall, afin de s'assurer s'il ne serait point possible d'y retrouver la célèbre copie authentique de l'antiphonaire grégorien. Ses démarches furent couronnées par une réussite complète : il eut le bonheur de constater, sous le n° 359, la présence de cet incomparable monument liturgique que M. Bottée de Toulmon a fait connaître à la France, et dont nous avons donné, d'après lui, un *fac simile* dans la nouvelle édition de dom Jumilhac (planche deuxième, n° V).

Le format du manuscrit de Saint-Gall est un in-folio étroit et oblong comme nos agendas de bureau ; la notation est en neumes. La *theca* ou custode existe encore et mérite une attention spéciale. Elle est incrustée sur le côté supérieur, dit M. Kiesewetter, de petites tablettes d'ivoire sur lesquelles sont représentées, dans huit compartiments selon le style étrusque, des combats, des figures sauvages et grotesques. Ces compartiments, appelés *diptyques* par les archéologues, furent ordinairement appliqués dans l'ancienne Rome sur les boîtes destinées à la conservation des décrets consulaires, et, plus tard aussi, à la conservation des actes des conciles, des bulles pontificales, etc. Les *theca* sont maintenant d'une excessive rareté, et celle dont il s'agit ici devait être très ancienne et très précieuse à l'époque même de Romanus.

Ou nous nous trompons fort, ou le manuscrit de Saint-Gall est incontestablement une copie authentique de l'antiphonaire grégorien.

Le récit du biographe de saint Notker et d'Ekkard le jeune, fondé sur les monuments mêmes de l'abbaye de Saint-Gall *où les choses s'étaient passées*, mérite beaucoup plus de croyance que le fragment littéraire du moine d'Angoulême. Celui-ci, qui ne rapportait que des *on dit*, s'est trompé même sur les noms des chanteurs envoyés à Charlemagne par le pape Adrien ; il ne parle

que d'un seul exemplaire de l'antiphonaire grégorien, tandis qu'il est beaucoup plus vraisemblable qu'il y en avait deux, puisqu'il y avait deux chanteurs; il dit que l'exemplaire avait été *noté par saint Grégoire lui-même*, comme s'il était probable que cet illustre pape, si occupé pendant son court pontificat, eût noté *plusieurs* antiphonaires ou qu'Adrien se fût défait de celui que l'on voyait encore à Rome au xe siècle; enfin, cette fameuse expression : *nota romana*, sous la plume d'un moine qui n'avait rien vu par lui-même, peut et doit se traduire évidemment par *chant romain*. Au contraire, dans le manuscrit de Saint-Gall retrouvé par M. Sonnleithner, tout en constate l'authenticité, en sorte qu'ici le moindre doute n'est point permis. D'où nous concluons qu'*une commission doit être nommée* pour confronter la découverte de M. Danjou avec le manuscrit de Saint-Gall, et que le texte, édité par les Bénédictins, n'est pas une preuve sans appel en faveur du *codex* de Montpellier, puisque l'existence du précieux monument de Saint-Gall leur a été inconnue.

Donc, jusqu'à ce que l'on ait comparé l'antiphonaire de Montpellier à celui de Saint-Gall, le doute est permis, il est louable, il est légitime, il est même d'*une absolue nécessité*, si l'on ne veut pas se jeter en aveugle dans une entreprise de la plus haute importance.

M. Danjou proclame qu'*il préfère le manuscrit de Montpellier*, parce qu'*il est le seul noté en lettres qui soit connu aujourd'hui, et par conséquent le seul dont la traduction soit possible d'une manière certaine* (*Revue*, janvier 1848, p. 28).

Belle raison! Eh quoi! monsieur Danjou, le manuscrit de Saint-Gall dont vous ne dites qu'un mot fugitif n'est rien, absolument rien, auprès de votre antiphonaire en notation littérale? Quoi! vous ne regardez comme authentiques que les seules choses qui tombent sous les faibles lumières de votre intelligence! Quoi! vous osez parler de préférences, lorsqu'il s'agit de rechercher un monument archéologique, un monument de notre sainte liturgie! Allons donc, monsieur Danjou, souvenez-vous que vous êtes rédacteur d'une *Revue de musique religieuse*, et n'ajoutez pas une rime aux incroyables recommandations que vous avez faites si imprudemment de la restauration grégorienne, tentée naguère par M. Fétis. Demandez plutôt instamment vous-même ce que nous demandons dans l'intérêt unique de la vé-

rité. Défiez-vous de vos lumières dans une cause si grave, et surtout n'oubliez pas que si nous sommes énergique dans cette lutte, ce n'est point pour l'infâme plaisir de vous contrister, mais pour préserver l'Église d'une seconde catastrophe liturgique... Dans nos discussions avec vous, notre plume n'attaquera jamais que vos erreurs *scientifiques*, et, docile à cette règle sacrée, elle s'arrêtera toujours à la porte du sanctuaire de votre conscience et de votre vie privée... Veuillez en faire autant : un chrétien le peut ! un chrétien doit être *honnête homme* !

Nous terminerons cet article par quelques considérations importantes qui seront développées très prochainement.

1° L'antiphonaire de Montpellier est, dit-on, unique en son genre; nous en ferons connaître un QUI EST BIEN PLUS IMPORTANT ENCORE.

2° Si l'épiscopat voulait nommer une commission et la charger de visiter avec soin toutes les bibliothèques, il nous semble indubitable qu'on finirait par trouver le second manuscrit de l'antiphonaire grégorien apporté en France par le compagnon de *Romanus*.

3° Nous avons découvert à la bibliothèque Mazarine de Paris, un antiphonaire d'une date *très reculée* et qui a évidemment servi à Rome; la *neumation* en est absolument semblable à celle du manuscrit de Montpellier. Quoi qu'il arrive, cet antiphonaire sera d'un immense secours comme moyen de vérification.

4° L'antiphonaire de Montpellier, en admettant qu'il ne fût pas authentique, n'en sera pas moins une heureuse découverte, en ce sens qu'il doit fournir la clef d'un des mille systèmes de notation par neumes. Sous ce rapport donc, ce n'est point la traduction qu'il faudrait publier, mais bien les neumes avec leurs lettres correspondantes.

THÉODORE NISARD.

On peut considérer l'article qu'on vient de lire, comme le résumé de tout ce qu'ont dit et imaginé, contre l'importance de l'antiphonaire de Montpellier, ceux qui ont vu avec un souverain déplaisir que la Providence eût placé sous notre main ce précieux document. A ce premier grief, qui fait au fond tout le sujet de l'article de M. Nisard, nous ne savons que répondre. Nous avons cherché, et nous avons trouvé. Si c'est là un crime, c'est

un crime prévu par l'Évangile; que M. Nisard en fasse autant que nous, et nous lui promettons de n'en concevoir aucune jalousie. Pour déguiser ce dépit bien puéril, il eût fallu produire des critiques plus sérieuses, faire preuve d'une érudition plus solide, ne pas tremper sa plume dans le fiel, et surtout apporter dans le débat la bonne foi que nous nous efforcerons d'y mettre. Mais essayer de faire croire que la liturgie est en péril, que le chant ecclésiastique est menacé d'une catastrophe, parce que nous avons trouvé un manuscrit et que nous devons le publier; c'est, en vérité, tomber dans une exagération ridicule sous laquelle on aperçoit le sens de ces attaques, et c'est d'ailleurs grandir beaucoup trop le rôle que nous revendiquons.

Nous ferons encore remarquer tout ce qu'il y a d'injurieux pour l'épiscopat à venir ainsi présenter la liturgie catholique comme exposée à un grand danger par la publication de cet antiphonaire. Il semblerait, à entendre les lamentations de M. Nisard, à considérer son effroi, que le souverain pontife et les évêques vont, sans examen, sans réflexion, sans instruction, adopter la version de l'antiphonaire de Montpellier et l'imposer à toute l'Église. M. Nisard devrait avoir meilleure opinion de la sagesse, de la prudence, et de la science des premiers pasteurs, et nous l'engageons à se tranquilliser à cet égard. Si le chant romain doit être restauré d'après la version de Montpellier, ce sera parce que la congrégation des rites, le souverain pontife, les évêques, en reconnaîtront l'authenticité, et ils ne le feront assurément qu'en connaissance de cause. Or, le seul moyen de faire connaître l'antiphonaire de Montpellier, c'est apparemment de le publier; à moins, pourtant, que la congrégation des rites ne s'en rapporte au jugement de M. Nisard, ce qui, depuis la publication de son article, paraît infiniment peu probable.

En effet, les raisons qu'apporte M. Nisard contre l'authenticité et l'importance de notre manuscrit ne sont pas de nature à donner une bien haute idée de son érudition, que nos lecteurs vont apprécier.

La prétention de restaurer le plain-chant à l'aide de l'antiphonaire de Montpellier est inadmissible, lors même que cet antiphonaire serait authentique. C'est M. Nisard qui affirme cela, et il en donne trois raisons. La première, c'est que la liturgie romaine s'étant agrandie et complétée depuis saint Grégoire, ce

manuscrit ne pourra servir à corriger ce qui a été composé après ce saint pontife ; la deuxième, c'est que le souverain pontife actuel peut refuser d'approuver cette restauration ; la troisième, c'est que le manuscrit de Montpellier ne contient pas l'office du soir.

M. de La Palisse aurait trouvé ces raisons-là. Mais nous demandons à tous ceux qui ont lu la notice que nous avons publiée sur l'antiphonaire de Montpellier, si nous avons jamais dit et s'ils ont jamais pensé qu'avec l'antiphonaire de Montpellier on pût corriger le chant des offices institués depuis le VIIIe siècle ; si nous avons jamais dit et s'ils ont jamais pensé que l'approbation du souverain pontife ne fût pas nécessaire à l'œuvre de restauration du plain-chant ; si, enfin, nous avons jamais dit et s'ils ont jamais pensé que le manuscrit de Montpellier contînt l'office du soir ou vespéral. Sans doute la découverte eût été complète, si l'office du soir s'était trouvé également noté en lettres ; mais alors le manuscrit eût paru moins authentique, précisément parce qu'il est fort incertain que saint Grégoire ait fait pour le vespéral le travail que la tradition unanime lui attribue pour le graduel. Sans doute, il reste des recherches et des études sur les plus anciens manuscrits pour rétablir dans leur pureté primitive les offices institués au Xe et au XIe siècle ; mais à partir du XIIe siècle, toute difficulté disparaît, attendu que l'écriture musicale devient lisible, et qu'il ne s'agit plus que de comparer entre eux les manuscrits qu'on possède.

D'ailleurs, la liturgie romaine s'est beaucoup moins agrandie et complétée depuis saint Grégoire que ne le croit M. Nisard. Si ce dernier avait pris la peine de comparer les textes de l'antiphonaire publié par les Bénédictins avec le graduel romain actuellement en usage, il aurait constaté très peu de différences ; et il est à remarquer que, même pour les offices introduits aux XIIe et XIIIe siècles, on a presque toujours emprunté des chants anciens, et qui figurent dans l'antiphonaire de saint Grégoire. Ainsi l'introït *Gaudeamus* est le même pour beaucoup de fêtes de saints ; ainsi l'introït *Cibavit* qui appartient, dans l'antiphonaire de saint Grégoire, à la première férie de la semaine après la Pentecôte, est devenue textuellement, pour le chant et les paroles, l'introït de la fête du Saint-Sacrement, instituée en 1246, etc., etc. Toute cette première partie de l'article a pour

base une erreur que M. Nisard n'était pas le moins du monde autorisé à commettre. Il suppose que nous avons la prétention de publier l'antiphonaire de Montpellier, de telle sorte qu'il devienne immédiatement un livre de chant à l'usage des diocèses; nous avons dit, au contraire, que nous publierions ce document précieux tel qu'il est, en conservant le même ordre dans lequel les pièces sont rangées, en y ajoutant de nombreux *fac simile*, et nous croyons assez au bon sens de nos lecteurs pour être persuadé qu'ils n'ont pas compris que nous voulussions publier un graduel et un vespéral complets, destinés au service des églises.

Abordons maintenant le seul point sérieux de l'argumentation de M. Nisard contre l'authenticité de l'antiphonaire de Montpellier.

Il prétend, et en cela il ne fait que copier les erreurs de M. Kiesewetter, que la notation dont s'est servi le pape saint Grégoire n'est pas la notation en lettres, et que l'antiphonaire de Saint-Gall noté en neumes est bien la copie authentique de l'antiphonaire de saint Grégoire. Quand cela serait, l'intérêt qui s'attache à l'antiphonaire de Montpellier ne subirait aucune atteinte, attendu, comme nous l'avons dit, que *c'est le seul manuscrit noté en lettres, et par conséquent le seul lisible qui soit connu aujourd'hui*, et qu'un manuscrit du IXe siècle, d'une traduction certaine, serait toujours un trésor d'un prix infini pour la restauration du chant religieux. Mais, est-il bien sûr que saint Grégoire ait employé la notation en neumes? Est-il bien sûr que le manuscrit de Saint-Gall ne soit pas lui-même une traduction en neumes de l'antiphonaire noté en lettres? C'est ce qui nous reste à examiner, et si nous prouvons que les objections de M. Nisard n'ont pas la moindre valeur, il restera établi qu'on n'a rien trouvé de plausible à alléguer contre l'authenticité de l'antiphonaire de Montpellier.

M. Nisard demande ce qu'il faut entendre par les mots *nota romana*. A cet égard, le doute n'est pas possible. *Nota romana* signifie *notation romaine*. On ne peut pas traduire autrement les expressions du moine d'Angoulême, qui dit, en parlant de l'antiphonaire de saint Grégoire, *quod ipse* NOTAVERAT *nota romana*, qu'il avait NOTÉ lui-même en notation romaine. Rien n'est plus clair! Quelle était la notation romaine? Etait-ce la notation en neumes? Non, car les chanteurs français furent obligés d'ap-

prendre à lire la notation romaine, *didicerunt notam romanam*, et ils n'auraient pas eu besoin de faire cette étude si saint Grégoire se fût servi des neumes, attendu qu'aux VIIIe et IXe siècles la notation en neumes était d'un usage général, surtout dans le nord de l'Europe, et que tous les manuscrits de cette époque sont notés en neumes. Si la *nota romana* n'est pas la notation en neumes, qu'est-ce donc si ce n'est la notation en lettres? A-t-il existé dans le monde du VIe au Xe siècle des systèmes de notation autres que par neumes ou par lettres? Sait-on seulement si la notation en neumes était ~~comme~~ du temps de saint Grégoire? En a-t-on trouvé un seul fragment antérieur au IXe siècle? En est-il parlé dans quelques auteurs? Assurément non, mais ce qu'on sait par le témoignage de Boëce, auteur presque contemporain de saint Grégoire, c'est que les Latins écrivaient la musique avec les quinze premières lettres de l'alphabet; ce qu'on sait encore, c'est que tous les théoriciens des IXe, X^e et XIe siècles, Notker Balbulus, Gui d'Arezzo, Odon, Jean Colton, Hucbald, font mention de la notation en lettres dont on se servait avant eux : *veteribus musicis quindecim litteræ sufficere videbantur* (1).

Or, s'il est démontré que saint Grégoire a écrit de sa main, en notation romaine, les chants de l'antiphonaire; si la *nota romana* n'est et ne peut être autre chose que la notation en lettres; si l'antiphonaire de Montpellier, écrit au IXe siècle et peut-être au VIIIe, est le seul manuscrit noté en lettres qu'on ait retrouvé depuis huit siècles; si ce manuscrit, exécuté avec luxe, a dû appartenir à une église riche et illustre, mais à une église de France; si, cependant, il ne contient que les chants et les textes de l'antiphonaire romain, sans aucun mélange d'offices particuliers au diocèse à qui il appartenait, n'est-on pas parfaitement fondé à dire et à croire que c'est une copie authentique de l'antiphonaire grégorien, et avec la même notation dont s'est servi le saint réformateur de la liturgie?

M. Nisard veut absolument que l'antiphonaire de Saint-Gall soit le seul authentique, et il n'en donne pour preuve que des traditions locales, des opinions des bons moines de Saint-Gall,

(1) Notker Balbulus. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, t. I, pag. 97.

intéressés à conserver à leur monastère la gloire de posséder cette précieuse relique ; mais j'ai trouvé à Nonantula un manuscrit du XIe siècle noté en neumes, que les anciens religieux de cette abbaye, que les ecclésiastiques qui desservent actuellement cette église, considèrent, suivant une ancienne tradition, comme ayant appartenu à saint Antoine. Est-ce une raison pour admettre que ce manuscrit est réellement du IIIe siècle, alors que les plus élémentaires notions de la science paléographique prouvent qu'il a été écrit au XIe siècle ? M. Nisard ignore-t-il que beaucoup de ces traditions locales ne méritent pas une créance absolue ?

D'ailleurs, quand l'antiphonaire de Saint-Gall, quand l'antiphonaire de Monza, quand les précieux livres notés des IXe et Xe siècles, qu'on possède au Vatican, contiendraient la traduction authentique de l'antiphonaire grégorien, on ne pourrait pas, pour cela, les lire avec certitude, et la notation en neumes, avec laquelle ils sont tous écrits, donnerait toujours lieu à des interprétations diverses (1).

En tout cas, M. Nisard ne s'est pas aperçu que le passage qu'il cite et qu'il nous reproche de n'avoir pas compris, prouve précisément que l'Antiphonaire qu'on conserve à Saint-Gall n'est pas celui qu'y a apporté le chantre Romanus. Voici ce passage : *In ipso quoque (Antiphonario) primus ille litteras alphabeti significativas notulis, quibus visum est, sursum aut jusum, ante aut retro assignari excogitavit.* De quelque manière qu'on traduise ce passage, il est toujours certain qu'il y est question de deux notations différentes, savoir : *de petites notes* (notulis) et *des lettres de l'alphabet.* Le chantre Romanus a-t-il ajouté les notes aux lettres ou les lettres aux notes ? Nous adoptons le premier sens, M. Nisard le second ; peu importe, comme on va voir.

En effet, il est au moins évident qu'il y avait deux choses dans la notation de cet antiphonaire, *des lettres* et *des neumes*, ou petites notes ; et comme le manuscrit actuel de Saint-Gall, dont on a publié un *fac simile* dans les Instructions des comités historiques, ne contient absolument que des neumes, j'en con-

(1) Nous ferons bientôt connaître aux lecteurs de la *Revue* le savant *Traité du plain-chant* d'Ugolin d'Orvietto, auteur du XIVe siècle. On verra par plusieurs passages de cet ouvrage important, jusqu'à quel point la notation en neumes avait introduit la confusion dans le chant ecclésiastique.

clus avec certitude que ce n'est pas l'antiphonaire noté par Romanus, et que, par conséquent, ce document n'offre pas plus d'intérêt que cent autres manuscrits notés de cette manière et dont j'ai recueilli les *fac simile*. Quant à ces lettres qui désignaient des ornements, et dont Notker Balbulus a donné l'interprétation, on n'en trouve d'exemple que dans un très petit nombre de manuscrits, et elles n'ont aucun rapport avec la notation par les quinze lettres de l'alphabet. Je veux même croire que M. Nisard n'en est pas venu à confondre ces signes d'ornement avec la notation alphabétique.

Il nous serait difficile de relever toutes les erreurs qui fourmillent dans l'article de M. Nisard; nos lecteurs sont tous assez instruits pour les distinguer, et il faudrait pour les réfuter occuper une place réservée à de plus utiles travaux. Nous nous bornerons à en signaler une prise au hasard dans ce *factum*. Suivant M. Nisard, et contrairement à la tradition, contrairement au témoignage du moine d'Angoulême, on ne peut admettre que saint Grégoire ait *noté lui-même* l'antiphonaire. Cependant, il est établi par les expressions de Jean Diacre, historien de saint Grégoire, par celles de l'auteur anonyme du manuscrit de *Musica antica et nova*, écrit au XIe siècle et conservé au Mont-Cassin, il est établi, dis-je, qu'au Xe siècle, on montrait encore à Rome l'*antiphonaire authentique* de saint Grégoire, le fouet avec lequel il menaçait les enfants à qui il donnait lui-même des leçons, le lit sur lequel ses infirmités l'obligeaient à se reposer pendant le temps même qu'il consacrait à l'enseignement du chant ecclésiastique; il est encore prouvé que les deux écoles que ce saint pape avait instituées, l'une à Saint-Jean-de-Latran, l'autre à la basilique de Saint-Pierre, subsistaient au Xe siècle (1). Après cela, pourquoi se refuserait-on à croire que le pontife, qui don-

(1) Sanctus Gregorius scholam cantorum in ecclesia romana modulariter constituit, eique, cum nonnullis prædiis, duo habitacula, scilicet unum sub gradibus basilicæ beati Petri, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus fabricavit. Ubi *usque hodie* lectus ejus ubi recubans modulabatur, et flagellum ipsius quo pueris minabatur, veneratione congrua, *cum authentico antiphonario*, reservatur. Hujus modulationis dulcedinem inter alias Europæ gentes Germani seu Galli discere crebroque rediscere insigniter potuerunt. (*De musica antiqua et novâ*, manuscrit du XIe siècle, archives du Mont-Cassin.)

nait des leçons de chant aux petits enfants, n'aurait pas su ou pu noter l'antiphonaire?

M. Nisard termine son article par une petite supercherie bien pardonnable, mais qui n'est vraiment pas adroite : il annonce qu'il a découvert à la bibliothèque Mazarine un antiphonaire d'une date très reculée dont la *neumation est absolument semblable à celle du manuscrit de Montpellier*. Si l'on n'y regardait pas d'un peu près, on pourrait prendre *neumation* pour *notation* et s'imaginer que M. Nisard a trouvé un manuscrit noté en lettres et en neumes, comme l'antiphonaire de Montpellier. Il n'en est rien malheureusement, il ne s'agit, comme toujours, que d'un manuscrit noté en neumes, c'est-à-dire d'une traduction incertaine. Si M. Nisard découvre, ce que nous souhaitons très vivement, un manuscrit semblable à l'antiphonaire de Montpellier, on peut être assuré qu'il annoncera cette trouvaille en termes très clairs et sans aucune ambiguïté.

Nous n'avons pas relevé les doléances de M. Nisard au sujet de prétendues attaques sur sa vie privée; nous n'avons jamais songé à attaquer personne sous ce rapport, mais comme M. Nisard a jugé à propos de publier dans l'édition de Jumilhac notre biographie et celles des artistes et écrivains vivants, nous nous sommes permis de lui demander d'y ajouter une notice sur lui-même. Si la demande était indiscrète, n'en parlons plus.

Jusqu'à ce moment, M. Nisard est la seule personne qui ait essayé de diminuer l'importance et d'amoindrir l'intérêt qui s'attache à la découverte de l'antiphonaire de Montpellier. Les érudits les plus éminents, les savants les plus respectables, les prêtres les plus versés dans la science liturgique, nous ont adressé leurs félicitations sans nous faire aucune objection. Nous aurons soin de mettre sous les yeux de nos lecteurs toutes les observations qui nous seraient communiquées à ce sujet. En attendant, nous pouvons dire que, grâce à de précieux renseignements qu'a bien voulu nous donner M. l'abbé Cousseau, supérieur du séminaire de Poitiers, et par suite des recherches que nous avons faites, nous croyons être en mesure de prouver, comme nous l'avons dit, que non seulement l'antiphonaire de Montpellier est bien une des copies du chant grégorien qui ont servi à l'introduction de la liturgie romaine dans les églises des Gaules sous le règne de Charlemagne, mais encore que ce ma-

nuscrit appartenait, au xe siècle, à l'abbaye de Saint-Avold, près Metz, ou à l'église même de Saint-Hilaire, à Metz, et que c'est un des deux exemplaires que Charlemagne rapporta de Rome en France, et qu'il déposa entre les mains de l'évêque de Metz. Nous donnerons dans l'introduction qui précédera notre édition tous les détails relatifs à cette circonstance si importante.

Encore un mot. M. Nisard exprime le désir que le manuscrit de Montpellier soit entièrement publié en *fac simile :* c'est implicitement en reconnaître l'importance. Mais pour couvrir la dépense d'une telle publication, il ne faudrait pas moins de deux mille souscripteurs à trente francs, et à l'heure qu'il est nous n'en avons pas plus de deux cents. Vaut-il mieux alors ne pas imprimer l'antiphonaire de Montpellier? M. Nisard n'oserait peut-être pas aller jusqu'à donner un tel conseil. D'ailleurs, nous publierons plusieurs *fac simile* et il sera facile à chacun de s'assurer de la fidélité de la traduction et d'étudier le système de la notation en neumes. S'il vient un temps où de pareilles questions, ou de tels travaux puissent exciter l'intérêt général, alors on pourra publier l'antiphonaire de Montpellier, comme le demande M. Nisard et comme nous désirerions nous-même pouvoir le faire.

F. Danjou.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Nous adressons ce numéro à tous les anciens abonnés de la *Revue*, et nous prions instamment ceux qui s'intéressent à nos travaux de ne pas nous abandonner au moment où nous avons le plus besoin de leur concours.

*** Les livraisons de mars et avril de la *Revue de musique religieuse* paraîtront réunies le 1er mai prochain. Après cette époque, nous reprendrons le cours régulier de notre publication; tout le monde comprendra le sentiment de convenance qui nous fait prendre une telle mesure. Au moment des élections générales, toutes les préoccupations doivent s'effacer devant celle du salut de la patrie.

*** Les souscriptions que nous avons recues pour l'*Antiphonaire* de Montpellier s'élèvent au chiffre de deux cents. Nous devons signaler à la reconnaissance des amis de l'art religieux un catholique anglais, M. Ambrose Lisle Philips, qui a bien voulu souscrire pour VINGT EXEMPLAIRES. Aux noms des prélats que nous avons déjà cités, et qui nous ont adressé leur adhésion, il faut ajouter ceux de N. S. les archevêques et évêques de Bordeaux, Avignon et Seez. Nous publions ci-après la lettre que Mgr. l'archevêque de Bordeaux a eu la bienveillance de nous adresser. Nous espérons que les événements n'empêcheront pas, et même ne retarderont pas cette utile publication. Depuis les journées de février, nous avons même reçu un certain nombre de nouvelles souscriptions.

A M. le Directeur de la Revue de musique religieuse :

MONSIEUR,

La découverte du manuscrit de Montpellier vous donne un titre de plus à la reconnaissance de tous ceux qui s'intéressent à la conservation du chant ecclésiastique. Le diocèse de Bordeaux, en possession depuis plusieurs siècles de la liturgie et du chant romain, doit trouver un intérêt particulier à cette précieuse découverte. Veuillez agréer mes félicitations, Monsieur, et m'inscrire au nombre des souscripteurs.

» Je désire vivement que le succès de cette publication vous dédommage de toutes les peines que vous donne la mission difficile et délicate que vous remplissez avec un dévouement si désintéressé, si louable et si persévérant.

» Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée,

» † FERDINAND, archevêque de Bordeaux. »

*** Jusqu'à présent la nouvelle révolution n'a fait éclore aucun chant patriotique. *La Parisienne*, comme de raison, n'a pas reparu; le chant des *Girondins*, qu'on a entendu les premiers jours, n'est pas devenu populaire, et *la Marseillaise* elle-même n'a ressuscité qu'à demi. Autres temps, autres chants; aujourd'hui il s'agit moins de chanter que d'organiser le travail. Les cris de guerre que fait retentir *la Marseillaise* n'ont pas grande signification à un moment où la guerre n'est pas probable. Il faudra plus tard dans toutes

les écoles, dans toutes les communes, des chants de paix, une musique vraiment populaire et patriotique. Les artistes qui croient pouvoir s'élever au rang de compositeur populaire feront bien de paraître sur la scène. Le moment approche où l'art jettera la défroque dont l'ont couvert les académiciens.

*** Voilà les fameux *Domine salvum* de Saint-Roch mis au rebut, car on n'osera pas, nous le supposons, ajuster le *rempublicam* à la place du *regem;* ce ne serait ni facile ni convenable. Répétons ce que nous avons toujours dit, que le chant psalmodique du *Domine salvam fac rempublicam* sera plus beau, et surtout plus populaire, que toutes les musiques inventées à ce sujet. S'il y a une pièce que tout le peuple doive chanter, c'est assurément celle-là.

*** Le diocèse de Saint-Dié, que nous avons déjà cité comme un de ceux qui nous donnent le plus d'espérances, a le bonheur de posséder plusieurs ecclésiastiques qui s'emploient avec ardeur au triomphe de nos idées. C'est un devoir pour nous de faire connaître les noms de M. Bernard, professeur au petit séminaire de Jenaide ; M. Georges, curé à Muttincourt ; M. Colnet, curé de Rouvres, lesquels s'appliquent avec un zèle remarquable à propager les saines doctrines, à les mettre en pratique.

*** Nous avons dit que l'accompagnement du chant par l'orgue était une amélioration désirable partout; mais nous n'avons jamais dit que l'accompagnement de deux orgues jouant à la fois fût nécessaire. C'est cependant ce qui se pratique à Saint-Omer, où l'organiste du grand orgue accompagne d'une façon, tandis que son confrère du chœur fait entendre d'autres accords. Il en résulte, comme on le pense, une cacophonie horrible. Il suffit de signaler de tels abus pour les faire cesser.

*** M. Emile Chevé, accompagné de ses élèves, est allé offrir son adhésion au gouvernement provisoire, et demander qu'un concours fût établi entre la méthode Pâris-Chevé-Galin et les autres méthodes d'enseignement. Nous ne comprenons pas l'utilité d'un tel concours qui existe par le fait depuis vingt ans, et dont l'universalité des artistes a jugé les résultats. Personne, que je sache, n'a empêché M. Chevé et ses prédécesseurs Pâris et Galin de professer la musique suivant leurs méthodes; prétendrait-on à présent nous imposer ce mode d'enseignement? et la République voudrait-elle supprimer la liberté des méthodes? Nous ne le pensons pas, et nous croyons même qu'on échouerait dans un tel dessein si on l'avait formé. La *Démocratie pacifique* demande, au nom de la morale et de la justice, l'exclusion de l'Université de ceux de ses membres qui se sont permis de refuser leur approbation à la méthode Pâris-Chevé-Galin. Encore bien heureux sont-ils de ce qu'on ne demande pas leur tête. C'est un si épouvantable crime de repousser des utopies et des méthodes empiriques; heureusement que la peine de mort est abolie!

*** M. Bour, habile organiste de Metz, a eu la complaisance de faire pour nous des recherches dans la bibliothèque de cette ville au sujet de l'Antiphonaire de Montpellier. Nous ferons connaître les résultats de ces recherches, qui ne font qu'ajouter à l'intérêt qu'excite ce manuscrit, et qui, nous l'espérons, ne laisseront pas subsister de doutes sur son authenticité et sur son origine.

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, 30, rue Jacob.

LE MYSTÈRE DE DANIEL.

Toutes les œuvres produites dans le monde par le véritable esprit du christianisme sont essentiellement populaires, faites en vue du peuple, à sa portée et pour son bien, appropriées à la naïveté de ses pensées, à la droiture de son cœur, à la clarté de son intelligence, à la grandeur de son imagination. Les livres saints sont à la fois le type et la source de cette simplicité unie à l'élévation qui forme le caractère de toute conception réellement morale et populaire. Voilà pourquoi l'art tout entier du moyen-âge, uniquement inspiré par la méditation assidue des idées chrétiennes, associé aux mystères et aux pompes de la religion, fut tant aimé et si bien compris du peuple dont il faisait la consolation, le bonheur et la gloire.

L'art populaire a partagé, depuis le XVIe siècle, le sort de toutes les institutions chrétiennes, et a péri avec elles. L'esprit païen dont la civilisation actuelle s'est complétement imbu, hait et repousse le vulgaire, *profanum vulgus ;* il fait consister l'art dans les raffinements du sensualisme et dans les recherches scientifiques ; il a pour base le matérialisme, pour règle la symétrie, pour but la satisfaction d'un petit nombre d'initiés à ses secrets. Sous ses lois, la peinture et la statuaire deviennent esclaves de l'anatomie ; l'architecture est subordonnée à la géométrie ; la musique n'est plus que la combinaison de bruits harmonieux ; l'éloquence, un assemblage de périodes sonores ; la poésie, l'art de juxta-poser les mots. L'imagination se trouve emprisonnée dans les limites étroites de la raison et de la science, tandis que l'esprit chrétien ne lui imposait d'autres bornes que les vastes horizons de la foi. Alors, au lieu des pieuses et douces légendes qui moralisaient le peuple en l'intéressant et en développant son enthousiasme, nous avons les froids et dépravants récits des romanciers

modernes : au lieu des chants majestueux que tout le peuple entonnait sous les voûtes des cathédrales, dans les processions et les fêtes publiques, nous avons la musique compliquée, difficile, pleine de minuties, de nuances, de fades détails, qui ne peut s'exécuter que dans une salle close et pour les jouissances de quelques privilégiés ; enfin, au lieu du théâtre populaire et religieux dont s'éjouissaient nos aïeux, nous avons le théâtre aristocratique, où, après avoir joué les faux dieux, les hommes se sont joués eux-mêmes, et sont venus étaler, pour qu'on n'en ignore, leurs scandales, leurs misères, leurs plaies les plus hideuses, leurs passions les plus effrénées.

Voilà l'art tel que nous l'a fait le paganisme moderne, et comme les mœurs, les idées, la politique, la morale ont également subi son influence ; comme il a soufflé son esprit sur tous les gouvernements, toutes les constitutions, tous les régimes ; comme, au mépris du peuple dont il avait fait la base des lois, il a fait succéder l'égoïsme sous le nom de liberté : il ne faut pas, après cela, s'étonner si les nations s'agitent, se soulèvent, en demandant à grands cris une véritable révolution sociale.

Ce n'est pas ici le lieu de développer de telles considérations ; mais elles nous apparaissent naturellement à l'occasion du théâtre religieux et populaire du moyen-âge, dont nous allons faire connaître un des plus curieux monuments.

Le théâtre a été le plus puissant auxiliaire de la réaction païenne ; c'est par lui que la corruption a pénétré plus avant, dans la noblesse d'abord, plus tard dans la bourgeoisie, et, depuis quelques années, dans le peuple des villes. Le peuple a besoin de distractions, d'amusements honnêtes, presque autant que d'un abri ou d'un vêtement; la société moderne n'ayant imaginé pour elle-même que des amusements coûteux, des plaisirs aristocratiques, le peuple a voulu en jouir. On a eû beau lui parler des caisses d'épargnes, il a préféré porter ses économies à la caisse des spectacles, où les riches versaient une partie de leur superflu ; et, faute d'un théâtre populaire, moral, attrayant et instructif, comme celui que la société chrétienne du moyen-âge lui avait offert, il s'est mis à hanter ces écoles de mensonge, renouvelées des Grecs et des Latins ; il

est allé y pervertir son goût, son jugement et ses mœurs. L'habitant des campagnes et des petites villes a été, au contraire, laissé dans l'isolement et l'abandon qui l'ont conduit à l'égoïsme ; on n'a pas porté dans son âme les douces joies de l'art religieux, le saint enthousiasme de la poésie chrétienne. Le culte divin a été négligé jusqu'à devenir grossier ; les chants sacrés se sont changés en hurlements de sauvages ; tout ce qui attachait au clocher, au foyer paternel, au sanctuaire, a disparu ; le bruit des fêtes et des plaisirs des grandes cités a été entendu jusqu'au fond des chaumières, et, fuyant la paix, le calme, les vertus du village, le paysan est venu chercher dans les villes la dissipation, les vices, les troubles de la conscience, la haine secrète et instinctive d'une société qui n'avait pas su lui assurer l'innocence et le bonheur.

Le théâtre, destiné jusqu'ici aux savants, aux hommes blasés, aux voluptueux de la nouvelle décadence, le théâtre aristocratique et corrupteur a reçu de la révolution dernière, le coup de la mort. Déjà, il y a deux ans (*Revue*, tom. II, pag. 70), nous annoncions son agonie et nous prédisions sa fin ; à présent, sa dernière heure a sonné. Privé des subventions qu'un Gouvernement républicain ne peut lui continuer, privé des secours de la bourgeoisie, qui aura désormais d'autres préoccupations que celles de ses plaisirs, le théâtre, tel que le paganisme moderne nous l'a fait, ne peut plus se soutenir. Le peuple, maître de s'amuser à sa guise, saura bien se procurer des spectacles plus simples, plus nobles, moins compliqués et surtout moins coûteux.

A la pensée de l'anéantissement du théâtre actuel et des arts qui s'y rattachent, les derniers amis du paganisme vont crier à la barbarie, et remplir le monde de leurs plaintes amères. Nous croyons, nous, que c'est précisément la civilisation actuelle, fille du sensualisme, qui nous ramenait à la barbarie par la corruption, et si nous avons foi dans l'avenir, c'est parce que nous voyons la justice de Dieu aller vite en besogne dans l'œuvre de la réforme sociale dont nous sommes témoins, dont nous serons peut-être victimes.

Le moment nous semble donc bien choisi pour remettre en lumière et rendre à l'étude et à l'admiration des généra-

tions nouvelles les produits de l'art chrétien, trop long-temps ensevelis dans l'oubli. A une société renaissante et régénérée, il faudra de nouveaux arts et surtout des arts faciles, simples, populaires, parce que, suivant l'expression du Dante : *Le pain qui est dur convient mal à la bouche des enfants.* Et si, comme nous l'espérons, la société se refait et se retrempe au sein du christianisme, elle ne saurait trouver de plus beaux modèles que les chefs-d'œuvre du moyen-âge. Nous ne pensons pas cependant que les idées, les goûts, les arts, le génie du XIIIe siècle puissent revivre, mais ils peuvent au moins servir de point de départ au progrès que l'humanité doit accomplir; et le drame religieux et naïf de cette époque pourra encore être pris pour type ou pour ébauche du drame vraiment populaire qu'aucune scène ne représente aujourd'hui.

Le théâtre du moyen-âge n'est guère mieux connu que sa musique.

Les travaux si remarquables de M. Ch. Magnin, les publications de MM. Montmerqué, Francisque Michel, Jubinal, Onésime Leroy, etc., ont à peine soulevé un coin du voile qui dérobait à nos regards tant de monuments intéressants du génie dramatique de nos aïeux. L'histoire du théâtre dont M. Magnin n'a livré que les premiers volumes, apportera de vives clartés sur ce sujet obscurci par le dédain qu'on a trop long-temps professé pour l'art chrétien.

M. Magnin a déjà fort ingénieusement établi que les produits du génie dramatique et même de l'art tout entier découlaient de trois sources différentes : de la religion, de l'aristocratie, du peuple ; qu'ils correspondaient ainsi aux phases diverses dont se compose l'histoire du monde et de chaque société ; mais il n'a pas fait assez remarquer que l'art chrétien et l'art populaire étaient étroitement unis et même inséparables, à ce point que, dès que l'art populaire eut cessé d'être animé et rehaussé par le sentiment religieux, il devint grossier et trivial, et ne mérita plus le nom d'art qu'on ne donnera jamais justement aux farces de la foire. C'est cette observation qui explique pourquoi le génie dramatique du XVe et du XVIe siècle, en montant sur des tréteaux où il échappait à la censure ecclésiastique, ne produisit plus que des spectacles informes, et est venu s'éteindre dans les parades de Bobêche ou de Pierrot. C'est ce

théâtre avili et dégradé que Boileau a flétri dans ces vers très-connus :

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
Fut long-temps dans la France un plaisir ignoré.
De pélerins, dit-on, une troupe grossière
En public à Paris y monta la première,
Et sottement zélée en sa simplicité
Joua les Saints, la Vierge et Dieu par piété.
Le savoir à la fin dissipant l'ignorance,
Fit voir de ce projet la dévote imprudence, etc.

Si le *savoir était venu dissiper l'ignorance* de l'auteur de l'*Art poétique*, de l'ami de Racine, et du zélé défenseur de la littérature païenne, il aurait appris qu'avant ces spectacles grossiers que représentaient les confrères de la Passion, le théâtre avait fleuri à l'ombre même du sanctuaire ; qu'il avait été cultivé par les clercs et les moines, introduit dans l'Église, mêlé aux cérémonies les plus saintes, aux fêtes les plus solennelles, mais aussi réglé, inspiré et soutenu par le sentiment religieux et chrétien, de telle sorte qu'il avait pu servir à l'édification, à l'instruction des peuples en même temps qu'à leur procurer de doux et honnêtes plaisirs.

Grâce aux recherches des érudits que nous avons nommés, on a pu non-seulement constater l'existence; dès le xe siècle, d'un théâtre religieux et populaire, mais encore en connaître le répertoire et en étudier les monuments. Sans parler de Hroswita, religieuse du monastère de Gandersheim et auteur de plusieurs drames, publiés et traduits par M. Magnin, et qui portent à quelques égards l'empreinte du goût antique et de l'art profane dont Hroswita s'était pénétrée par la lecture de Virgile et de Térence, on peut rapporter à la fin du xe ou au commencement du xie siècle, trois fragments de drames ou mystères (c'est le nom du drame chrétien), qui sont conservés dans un manuscrit de la bibliothèque nationale (1) avec la musique qui les accompagne.

Ces fragments paraissent appartenir à trois pièces différentes, savoir : 1° les Vierges sages et les Vierges folles ; 2° les saintes Femmes au tombeau ; 3° la Nativité de N.-S. (2). Ils ne contiennent guère, sous la forme dramati-

(1) N° 1139 du fond latin.
(2) *Journal des savants ;* octobre 1846.

que, qu'une paraphrase des textes mêmes de l'Évangile. Les trois premières strophes du mystère de la Nativité devaient (suivant l'opinion de M. Magnin) être dites ou chantées par un ecclésiastique élevé en dignité, et en tout cas par un prêtre, *sacerdos*, ainsi que le nomme la rubrique du manuscrit. Ensuite ce personnage appelait à haute voix chacun des acteurs, lesquels s'avançaient et prenaient successivement la parole. Ce principal interlocuteur se tenait probablement debout sur les degrés de l'ambon, ou au milieu du jubé, entouré de musiciens. Les autres personnages, prêtres ou moines, vêtus du costume, de leurs robes, étaient assis dans les stalles, attendant le moment de se lever et de venir au milieu du chœur chanter leur verset.

Il est certain que ces sortes de spectacles avaient lieu dans le chœur même de l'Église, que les acteurs étaient des membres du clergé, et, comme on le verra dans un des mystères que nous avons retrouvés, qu'on joignait au chant et à l'action des gestes déterminés. C'était, en un mot, un drame en règle (1).

Les trois fragments rétablis par M. Magnin, les pièces composées par Hilaire, disciple d'Abelard, et publiées par M. Champollion, le mystère des trois Maries ou de la Résurrection, publié par Jean Le Prévost, et quelques autres monuments nouvellement édités par MM. de Montmerqué et autres bibliophiles, formaient tout ce qu'on connaissait du théâtre latin et religieux du moyen-âge; car les pièces composées en langue vulgaire, et qui sont en plus grand nombre, appartiennent à un autre genre de spectacle, et n'étaient pas, comme les premières, destinées à être représentées dans l'église.

Le mystère de Daniel que nous avons retrouvé à Padoue et qui est joint à cette livraison de notre revue, trois autres mystères de l'Annonciation, de la Résurrection, de la Pas-

(1) Jean le Prevost, chanoine de Rouen, a publié en 1679, dans son édition de Jean de Bayeux, mort archevêque de Rouen, en 1079, des détails qui expliquent clairement la mise en scène, le lieu de la représentation de ces sortes de drames. On y lit que, dans le mystère de la Résurrection, trois diacres étaient chargés de représenter les trois Maries : *Tres diaconi de majori sede, induti dalmaticis, et amictus habentes super capita sua*, ad similitudinem mulierum, *vascula habentes in manibus, veniant* per medium chori, *etc.*

sion que nous avons découverts dans les Archives du chapitre de Cividale, sont autant de matériaux pour l'histoire littéraire du moyen-âge ; et les érudits ne manqueront pas de les accueillir avec intérêt, de les étudier avec fruit ; mais nous voudrions pouvoir espérer que ces monuments précieux de l'état chrétien seront encore utiles à d'autres égards, et qu'ils viendront remplacer dans les petits séminaires et maisons d'éducation ces sottes représentations quasi païennes qu'on y tolère quelquefois, et dont l'invention est une des plus malheureuses idées des Jésuites.

Le manuscrit d'où nous avons extrait le *Jeu ou Mystère de Daniel*, est à présent en la possession de M. Pacchiarotti, à Padoue ; il appartenait avant la révolution au chapitre de la cathédrale de Beauvais, dont il porte sur les feuilles de garde le timbre et les armes. Il nous a été impossible de savoir comment ce manuscrit avait pu passer aux mains d'un habitant de Padoue, et le propriétaire ne nous a donné à cet égard aucune explication précise. Il est extrêmement regrettable que ce document qui intéresse l'histoire littéraire de la France, soit au pouvoir d'un étranger (1).

L'écriture du manuscrit paraît appartenir à la première moitié du XIIIe siècle. D'ailleurs le roi Louis étant nommé dans le corps du manuscrit, ainsi que le pape Grégoire, et le nom de la reine étant laissé en blanc, on doit conclure de ces remarques que ce livre a été écrit sous le pontificat de Grégoire IX, avant le mariage de Saint Louis, et par conséquent de 1227 à 1234. Il est singulier qu'un document aussi curieux ait échappé aux recherches des Bénédictins et des érudits qui, comme l'abbé Lebeuf, s'appliquaient à recueillir les monuments liturgiques du moyen-âge. Il serait pourtant possible que ce manuscrit ait été signalé par quelque bibliographe ; mais nous n'avons trouvé à cet égard aucun renseignement. M. Champollion-Figeac a publié en 1839, un mystère de Daniel. Nous n'avons pu

(1) Il est utile de constater que ce manuscrit se compose de 109 feuillets cotés ; le 19e est coté 3 fois ; la 1re page est mutilée. Il commence par les mots *Incipit cantor : lux hodie, lux lætitiæ*, suivis de la fameuse prose *orientis partibus* à 3 parties, et intitulée *Conductus*. Tous les morceaux qui s'y trouvent ont rapport à l'office de l'octave de Noël, à l'exception de deux pièces qui terminent le manuscrit et qui sont relatives à l'office de Pâques et à la fête de Saint Pierre, patron de la cathédrale de Beauvais.

nous procurer cette pièce, qu'il serait utile de comparer avec celle que nous publions. Mais ce ne peut être en tout cas le même ouvrage, l'auteur du premier étant Hilaire, disciple d'Abelard, et le nôtre ayant été composé par les étudiants de Beauvais, ainsi que nous l'apprend le prologue : *Invenit hunc juventus.*

Il n'entre pas dans notre plan et il ne nous appartient même pas d'étudier au point de vue littéraire le jeu ou mystère de Daniel. Seulement, pour faciliter l'intelligence de la musique et en mieux faire ressortir la convenance et la beauté, nous ferons observer que cette composition est conçue dans un ordre d'idées absolument différent de celui qui règne aujourd'hui, et que, pour apprécier la valeur musicale et littéraire de cette pièce, il faut absolument se dégager des préoccupations, des goûts, du besoin de sensations vives, du désir d'émotions fortes, en un mot, de toutes les dispositions qu'on apporte aujourd'hui au jugement d'un ouvrage dramatique. Il faut, en outre, ne pas oublier qu'un tel drame était joué dans l'église pour l'édification et l'instruction des fidèles, bien plus que pour les récréer pieusement.

Ce genre d'enseignement avait commencé dans les Catacombes, où des peintures grossières retraçaient les faits principaux de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il était le principe de l'art chrétien tout entier, dont la cathédrale du XIIIe siècle offrait le résumé complet. Bien différent en cela de l'art païen qui se borne à parler aux sens, à les séduire par l'harmonie des proportions, la beauté des formes, la pureté et la symétrie des lignes, l'art chrétien s'adressait au contraire à l'esprit et au cœur : il faisait du temple un symbole, de ses murs un livre ; il écrivait sur les vitraux l'histoire des Saints, sur les dalles leurs maximes : il montrait le ciel au-dessus de ses flèches élancées, le tombeau au fond de ses cryptes obscures, et, au milieu de ces pierres éloquentes, la religion venait reproduire par ses cérémonies les actes mêmes de la vie du Sauveur, redire ses paroles et rappeler ses préceptes.

Le drame chrétien n'était qu'un enseignement de plus ajouté à tous ceux que l'Église distribuait au peuple. Aussi n'y faut-il pas chercher les passions et les intrigues sur lesquelles roule le drame moderne, mais bien les senti-

ments calmes, les pensées nobles, les récits touchants, la poésie élevée de la sainte Écriture.

Le jeu de Daniel était, comme on le voit par le texte, étroitement uni à la fête de Noël, et se représentait probablement à la fin des matines, après le chant du dernier répons et avant l'intonation du *Te Deum*. Daniel avait prophétisé la venue du Christ, et c'est seulement à ce titre que son histoire est liée à celle de la naissance du Sauveur. Il semble que les étudiants de Beauvais aient songé à emprunter quelque chose à la tragédie antique, en intercalant dans leur pièce, sous le nom de *Conductus*, ces chœurs qui se livrent à des réflexions qu'ils suggèrent aux spectateurs. C'est là encore, à notre avis, une des conditions du drame populaire, bien saisie par les grands tragiques grecs, méconnue par nos auteurs modernes, et qui devait augmenter l'intérêt de la représentation, en expliquant au peuple le sens moral de la pièce.

Tout le rôle de Daniel est empreint d'une dignité vraie, d'une grandeur exempte d'emphase, et son double caractère de prophète et d'humble serviteur de Dieu y est habilement tracé. Quand la majesté royale daigne envoyer un message à Daniel, il l'accueille avec l'humilité d'un pauvre exilé ; mais, en présence de Balthasar, ce n'est plus le malheureux captif qui s'abaisse devant le puissant monarque, c'est l'homme inspiré qui proclame les arrêts terribles de la colère divine. Lorsque le prophète comblé d'honneurs, le ministre de Darius, est condamné au supplice des lions, il n'affiche pas en face de la mort, l'orgueil du philosophe ou le mépris du stoïcien, mais bien l'amour de la vie si naturel à l'homme, et sa douleur et son effroi ne sont tempérés que par sa confiance en Dieu.

Le caractère des courtisans est tracé avec autant de finesse que de vérité et d'ironie de bon aloi. Le chœur *Regis vasa referentes*, est sous ce rapport un chef-d'œuvre de goût et de piquante raillerie. Le *Gaudeamus*, chanté d'une façon si lugubre, exprime plus heureusement que n'aurait su le faire aucun compositeur moderne, le dépit concentré des courtisans, obligés de venir se prosterner devant l'objet de leur envie et de leur haine. Le chœur des princes : *Vir Propheta Dei Daniel*, mélangé de français et de latin, le récit de Daniel : *Rex, tua nolo munera*, la prose *Jubilemus*, le

Conductus : Congaudentes, la prophétie finale : *Ecce venit sanctus*, sont des morceaux d'un sentiment si remarquable, d'une expression si élevée, qu'ils suffiraient à eux seuls pour prouver que le génie de la musique fécondait alors les œuvres populaires, puisqu'il inspirait à de jeunes étudiants de si belles mélodies.

Nous avons cru devoir reproduire le *fac simile* exact de la notation du mystère de Daniel ; il n'était pas utile de reproduire le *fac simile* de l'écriture, et nous ne l'avons pas fait. Mais, pour la musique, nous avions des raisons d'en agir ainsi, et nous allons les exposer.

D'abord, la lecture de cette notation est en général très-facile; les notes ou points y sont placés sur cinq lignes, précédés de la lettre F qui désigne la ligne *fa*, ou de la lettre C qui indique la ligne de la note *ut*, ou enfin, la lettre G qui précède le *sol*. Ces trois lettres expliquent l'origine des trois signes qu'on emploie aujourd'hui pour les clefs de *fa*, *ut* et *sol*, et il n'en résulte, comme on voit, aucune différence avec la notation actuelle. Mais, il n'est pas aussi facile de déterminer exactement la signification ou la valeur de quelques signes de note qu'on peut remarquer dans ce *fac simile;* et c'est parce que nous ne voulions pas imposer à nos lecteurs un système conjectural de traduction, que nous avons pris le parti de donner les signes tels qu'ils sont, et de livrer ainsi l'interprétation et la traduction de cette musique aux recherches des hommes studieux, en leur soumettant toutefois notre propre opinion. Les signes de notation dont il est fait usage dans ce manuscrit, doivent être divisés en deux classes, savoir : les signes simples ou isolés qui sont figurés de cinq manières différentes, et les signes composés ou ligatures qui ne sont qu'au nombre de trois.

Ces différences dans la forme des notes en apportaient-elles une dans leur valeur et durée, ou dans leur signification? C'est ce qui n'est pas douteux, au moins pour tous les signes isolés ; mais ce qui est moins certain pour les ligatures dans le cas dont il s'agit. Occupons-nous d'abord des signes simples.

Ils sont, comme nous l'avons fait observer, au nombre de cinq, savoir :

1° *Le point, punctus*, employé plus généralement et que

nous ferons correspondre comme terme de comparaison à la valeur de la blanche dans la musique mesurée.

2° *La virgule* ou point précédé d'un trait oblique et descendant comme sur le mot *ad*, le premier du mystère. Nous croyons que cette virgule indique une note longue ou accentuée, quand elle se trouve dans le courant d'une phrase de chant, comme sur la syllabe *reg* dans *regnat* (pag. 5, ligne 1); mais, au commencement des phrases, nous pensons que cette note n'a d'autre objet que d'indiquer le repos qui doit la précéder ; qu'en un mot, elle remplit la fonction d'une lettre capitale, comme sous les mots : *nam*, *convocat*, *quem* de la page 1.

3° La petite note en losange, comme sur la syllabe *ta*, dans *propheta* (page 11, ligne 5), qui correspondrait à la note noire de la musique mesurée.

4° La plique ou note à laquelle sont joints deux traits ou queues dont l'un la précède et l'autre la suit, comme sur la syllabe *ren*, dans *offerentes* (page 6, ligne 8), ou la syllabe *in*, dans *introducite* (page 7, ligne 6).

La plique indiquait à la fois un ornement du chant et une valeur de note; elle dérivait, comme tous les autres signes de la notation, des anciens signes de neumes, et correspondait au *quilisma*. Francon définit la plique *un signe de division du son en grave et aigu*, *signum divisionis soni in gravem et acutum*. C'était ce que nous appelons aujourd'hui *port de voix ;* et les chantres de la chapelle pontificale qui ont encore conservé l'usage du port de voix dans toutes les intonations ne font qu'exécuter les pliques ou quilisma. Francon ajoute à cette définition des explications sur la valeur de la plique en tant que durée du son ; mais la théorie a tellement varié à cet égard, les systèmes des traductions sont si nombreux, qu'il sera toujours difficile de donner une interprétation certaine de cet ornement du chant. Néanmoins, nous croyons qu'on pourra arriver pour le manuscrit qui nous occupe à en expliquer complétement le système de notation, à l'aide du Traité de Walter Odington, conservé au collége du Christ, à Cambridge. Odington est un auteur de la fin du XIIe siècle ; et nous voyons par un *fac simile* de son ouvrage sur la musique mesurée, reproduit par le docteur Burney, que la notation mesurée dont il donne la clef, était identiquement sembla-

ble à celle du manuscrit de Beauvais. Nous regrettons de n'avoir pu consulter ce Traité, de qui on pourrait tirer de vives clartés, pour dissiper les obscurités de la notation proportionnelle et concilier entre eux ses différents systèmes.

5° Enfin, on remarque encore un signe isolé qui se termine par un trait descendant; nous croyons qu'il correspond à une note longue ou accentuée.

Quant aux ligatures qui sont employées dans certains passages, et toutes les fois d'ailleurs que deux ou plusieurs notes sont réunies sur une seule syllabe, nous ne pensons pas qu'elles aient pour objet de déterminer la valeur, mais seulement la liaison des sons. Ces ligatures n'étaient elles-mêmes qu'une modification très-légère des signes de neumes ; la ligature de deux notes ascendantes comme sur la syllabe *rem*, dans *honorem* (page 1, ligne 1), n'est autre que le *podatus* (1). La ligature descendante sur *i* dans *tui* (même ligne), n'est autre que le *clivus*. Il est certain, et nous aurons plus tard des documents curieux à publier sur ce sujet, que les signes des neumes indiquaient la valeur des notes, en même temps qu'ils en désignaient, mais fort imparfaitement, la marche, de sorte que lorsque l'usage établi par Gui d'Arezzo de tracer des lignes eut prévalu, on conserva encore long-temps les signes mêmes des neumes, qui donnèrent lieu au système bizarre et compliqué de notation de la musique mesurée qui fut usité jusqu'à la fin du XVIe siècle. Mais le plain-chant et plusieurs compositions populaires conservant les signes des ligatures pour exprimer seulement la liaison des sons, ne tenaient pas compte des diverses valeurs de notes qu'ils indiquaient; c'est pour cela que l'on adopta le mot : *planus ;* pour caractériser le chant d'église, bien qu'il fût écrit avec les mêmes signes qu'on employait pour la musique mesurée.

Nous pensons donc que le mystère de Daniel appartient à la musique plane et non mesurée, ce qui ne veut pas précisément dire que toutes les notes y procédassent également, et comme dans ce qu'on a nommé plus tard le chant *battu*. Ce chant battu était lui-même un chant mesuré, tandis que le plain-chant au contraire n'était astreint

(1) Voir la Revue d'août 1847, et le tableau des signes de neumes que nous y avons inséré.

à aucune règle de division exacte du temps, mais seulement aux lois de l'accentuation, au goût particulier de chaque maître-chantre, et aux usages même de chaque chœur. Les indications évidentes de durée des notes ou d'ornement qui sont ici fournies par les signes isolés que nous avons décrits, avaient donc un sens réel sans constituer pour cela un système de mesure tel qu'il existait dès-lors pour la musique proprement dite, et tel que nous aurons lieu de l'expliquer; en un mot, cette musique est une sorte de récitatif qu'on ne saurait soumettre à aucune division régulière par temps et mesure.

Nous ne voyons dans le mystère de Daniel, qu'une mélodie, et l'accompagnement n'y est indiqué nulle part; il est certain cependant que les chœurs, conductus, proses, etc., étaient chantés à plusieurs parties; l'harmonie ou contrepoint s'improvisait comme ce qu'on a appelé, depuis, chant sur le livre, et était déterminé par des règles certaines, que nous avons déjà fait connaître en citant un fragment de Philippe-de-Vitry (1).

Nous donnerons bientôt de nouveaux renseignements, et nous reviendrons avec détail sur les questions que soulève ce drame religieux et musical, et en particulier sur la notation proportionnelle, dont nous espérons éclaircir toutes les difficultés. Il importe, nous ne saurions trop le redire, d'écarter tous les obstacles qui s'opposent encore à ce que le clergé et les artistes chrétiens s'adonnent à l'étude sérieuse des œuvres musicales du moyen-âge; il faut frayer un passage à tous ceux qui voudront connaître ces sources pures de l'enthousiasme et du génie chrétien. Si les événements nous le permettent, si l'appui de nos amis nous est continué, si la république nous est débonnaire, nous ferons encore apprécier d'autres compositions dramatiques et musicales qui sont inédites et que nous avons recueillies. De ce nombre sont: les mystères de l'*Annonciation*, de *la Résurrection* et de *la Passion*, qui ont été représentés au XIIIe siècle, à Cividale, en présence du patriarche d'Aquilée, et dont un chroniqueur cité par Muratori (2) avait signalé l'existence. Nous avons trouvé ces trois précieux ouvrages dans les Archives du chapitre de

(1) Livrais. de janvier 1848.
(2) *Antiquitates medii ævi*; tom. Ier, pag. 849.

Cividale, et notre excellent et savant ami, M. l'abbé Candotti a bien voulu nous en procurer une copie. L'un de ces drames, celui de la Passion, intitulé : *Planctus Mariæ et aliorum in die Parasceves,* est surtout très-intéressant, en ce qu'il donne toutes les indications relatives à la mimique, à la tenue et aux gestes des acteurs pour chaque phrase de leur rôle.

En attendant que nous puissions satisfaire à cet égard la curiosité des érudits, nous espérons que les amis de l'art chrétien nous sauront gré de la publication du mystère de Daniel, et que ce document curieux sera de leur part l'objet d'un examen approfondi.

F. DANJOU.

NOUVELLES DIVERSES.

⁂ Nous prions nos lecteurs de nous pardonner le retard que nous avons fait subir à la publication de la *Revue*. Nous avons pensé que, dans les circonstances où nous nous trouvons, la *Revue de Musique religieuse* pouvait être accueillie par des préoccupations bien étrangères à l'objet de nos études. D'ailleurs, nous croyons offrir à nos abonnés un dédommagement qu'ils accepteront en publiant aujourd'hui un monument inédit et des plus remarquables de l'art chrétien. — Nous supportons en ce moment, comme on peut le penser, de grandes pertes ; le nombre des abonnés de la *Revue* s'est trouvé réduit, par suite des événements, à moins de deux cents ; et si nous n'avions pas conservé l'espoir de voir revenir à nous quelques-uns de ceux qui nous ont momentanément abandonné, nous aurions dû renoncer à continuer notre publication.— Nous prions nos amis, encore pour cette année, de nous venir en aide ; si le calme et l'espérance peuvent renaître, si l'ordre et la liberté triomphent, l'art, sous leurs auspices, recevra une impulsion nouvelle et l'heure de sa régénération chrétienne ne tardera pas à sonner. Nous pouvons espérer qu'alors nos travaux, nos efforts, nos sacrifices obtiendront la seule récompense que nous ayons ambitionnée, c'est-à-dire, le succès et l'application de nos idées.

⁂ M. Dietscht vient de publier, chez l'éditeur Richaut, un Recueil de cantiques qui est, comme on doit s'y attendre, très-supérieur aux recueils de ce genre qui ont paru depuis plusieurs années.—Une mélodie facile et douce, une harmonie correcte, telles sont les qualités qui recommandent le nouvel ouvrage de M. Dietscht. Le goût et le style de la mélodie moderne s'y font peut-être trop sentir, mais, nous le répétons, tel qu'il est, ce Recueil de cantiques l'emporte de beaucoup sur toutes les publications analogues.

⁂ M. Stern, l'habile organiste de Strasbourg, vient de publier un Recueil de pièces d'orgue, qui se distingue, comme le premier, par l'emploi d'un genre calme, grave et en même temps mélodieux. Nous recommandons spécialement cette publication.

⁂ On pourrait tracer un lamentable tableau de la misère actuelle des artistes de Paris. La plupart des fabriques se sont trouvées dans la nécessité de supprimer le chœur de musiciens qu'elles entretenaient, et elles ont dû se réduire à employer seulement deux ou trois chantres. Cette mesure si fâcheuse pour les artistes qu'elle frappe, pourra cependant avoir dans la suite un résultat qu'on ne saurait trop demander ; celui d'amener un changement radical de goût et d'usages dans les églises de Paris en fait de musique, et d'en exclure définitivement le chant théâtral. Pour notre part, nous désirons vivement que la révolution s'accomplisse aussi dans le goût et dans les idées des artistes ; qu'ils comprennent, enfin, qu'il n'y aura plus de grands seigneurs pour payer la musique aristocratique, et qu'il faudra désormais, pour réussir, faire de l'art populaire et vraiment religieux.

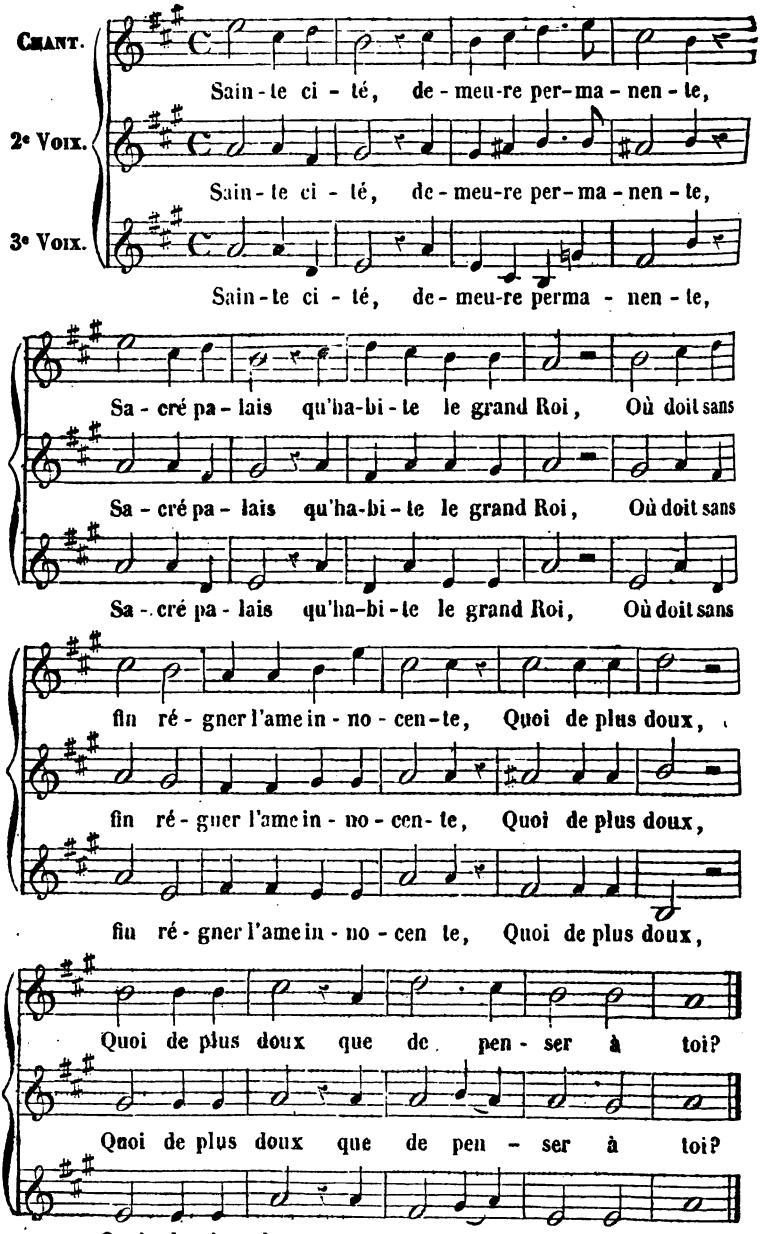
⁂ M. le curé de Saint-Antoine, à Anvers, et M. David, d'Agen, ont bien voulu nous adresser des observations sur quelques points non encore suffisamment éclaircis de la théorie du chant religieux. Nous insérerons ces lettres dans le prochain numéro, en les faisant suivre de nos observations.

⁂ Nous publierons avec le prochain numéro de la *Revue*, une *Messe à quatre voix d'hommes*, d'une exécution facile.

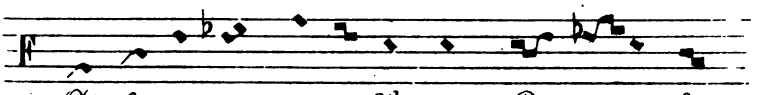
MONTPELLIER. — Typogr. de BOEHM.

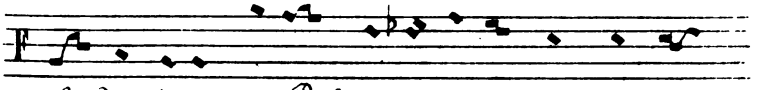
CANTIQUE

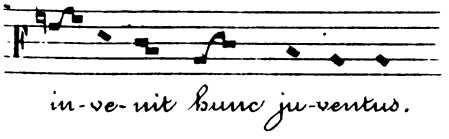
Musique de l'Abbate Romano. — Naples. — 1580.



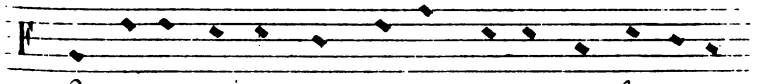
INCIPIT DANIEL LUDUS.

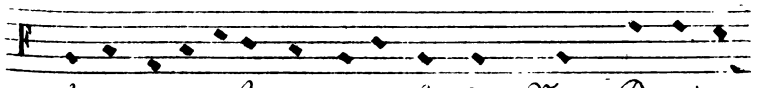


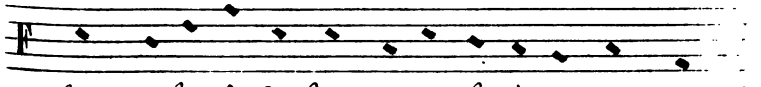


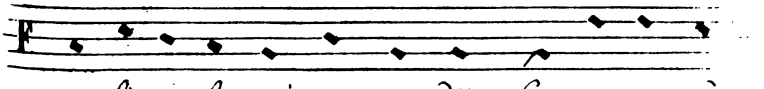


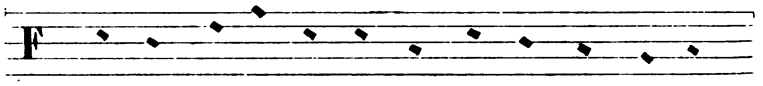
Dum venerit Rex
Balthasar principes
Sui cantabunt ante eum
Hanc prosam



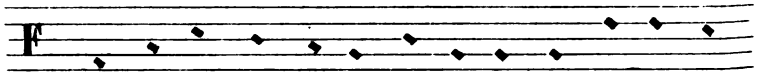




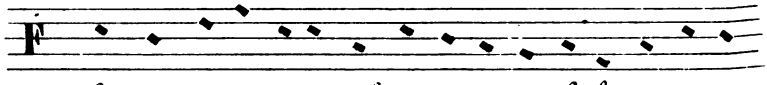




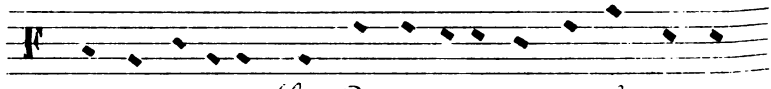
se rex sa-pi-en-tes gra-ma ta dex tra qui



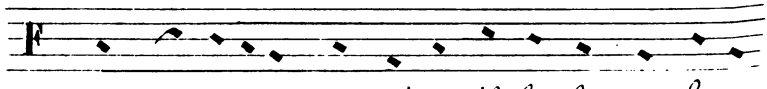
si-bi-di-cant e-nu-cle-an-tes; quæ qui a scri



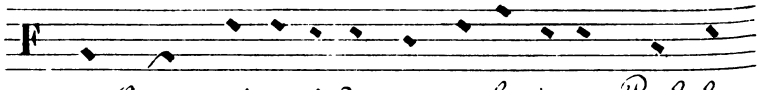
be non po-tu-e-re sol-ve-re re gi-il li-co nu-ti



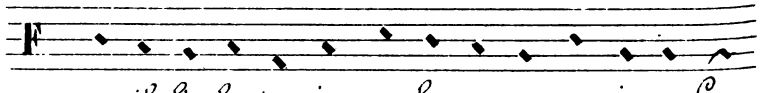
con-ti-cu-e-re. Sed Da-ni-e-li scripta le gen-ti



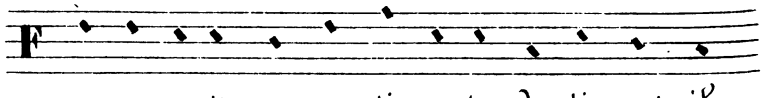
mox pa tu e re quæ pri-us il-lis claus sa fu-e



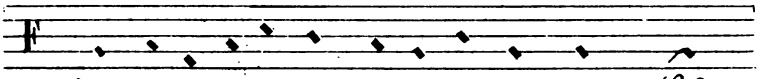
re. Quem qui a si-dit pre-sa lu-is-se Bal-tha



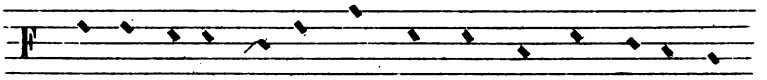
sar il-lis fer-tur in au-la pre-po-su-is-se. Cau-



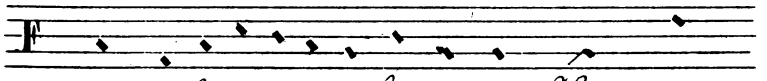
sa re-per-ta non sa-tis ap-ta des-ti-nat-il-



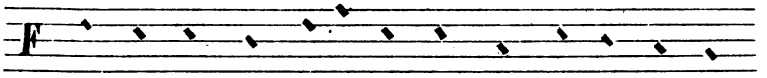
lum o-re le-o num di-la-ce-ran dum Sed



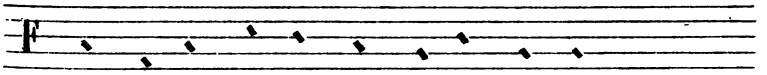
De-us il-los an-te ma-lig-nos in Da-ni-e-lem



tunc so-lu-is-ti-es-se be-nig-nos Huic quo-

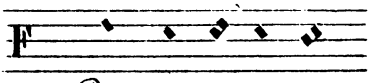


que pa-nis ne-sit-i na-nis mit-ti-tur ad te

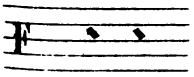


pre-pe-te Va-te pran-di-a dan-te

Tunc ascendat Rex in solium et satrapæ ei applaudentes dicant:

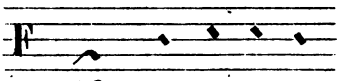


Rex in æ-ter num

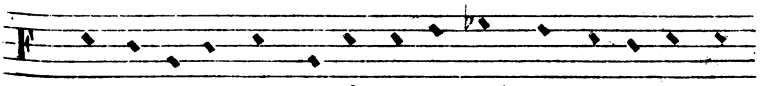


vi-ve

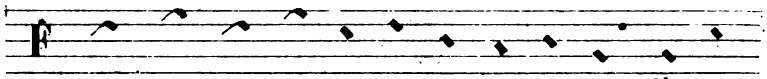
Et rex aperiet os suum dicens:



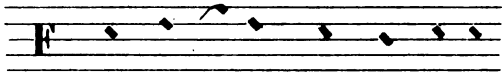
Vos qui pa-re-tis



me-is so-ci-bus af-fer-te sa-sa me-is u-si-bus

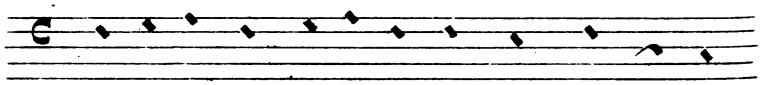


quæ tem-plo pa-tet me-us abs-tu-lit Iu-de-

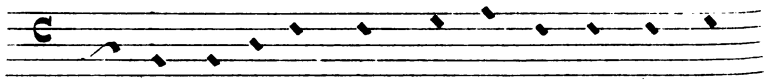


Satrapæ vasa deferentes
Cantabunt hanc prosam
Ad laudem Regis.

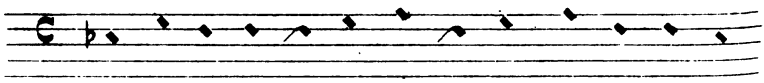
-am gra-vi-tet cum per-cu-lit



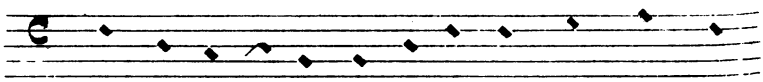
Iu-bi-le mus re-gi nos-tro mag-no ac po-



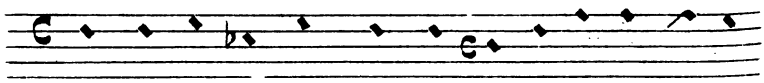
ten-ti. Re-so-ne-mus lau-de dig-na vo-ce



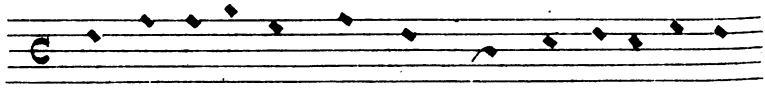
com-pe-ten-ti. Re-so-net jo-cun-da tu-ba vol-



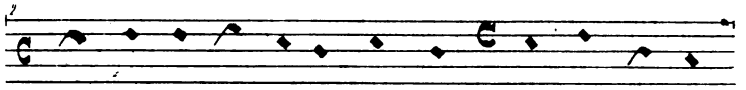
-lemp-ni-bus o-dis. Cy-tha-ri-zent plau-dant ma-



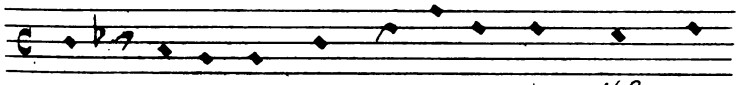
nus mil-le so-nent mo-dis. Pa-tet e-jus des-tru-



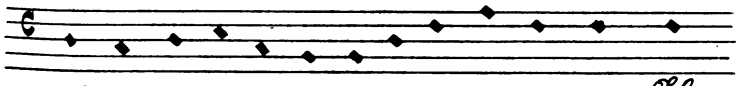
ens ju-dæ o-rum tem-pla mag-na fe-cit et hic



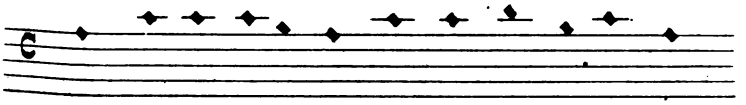
reg-nat e-jus per e-xem-pla. Pa-ter e-jus



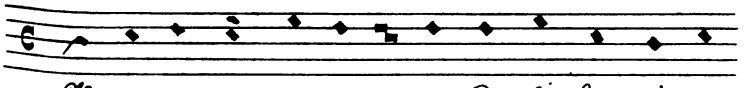
spo-li-a vit reg-num ju-da-o-rum: Hic ex-



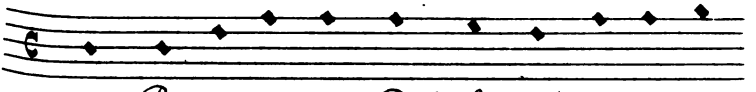
al-tat su-a fes-ta de co-re va-so-rum. Hæc



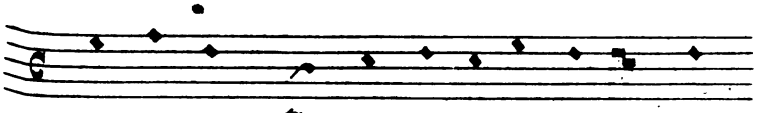
sunt va-sa re-gi-a qui-bus spo-li-a-tus.



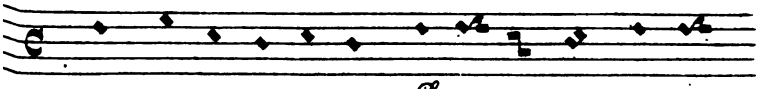
Ie-ru-sa-lem et re-ga-lis Ba-by-lon di-ta-



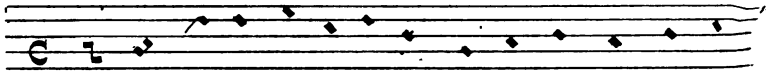
tus. Pre-sen-te-mus Bal-tha-sar is-ta re-



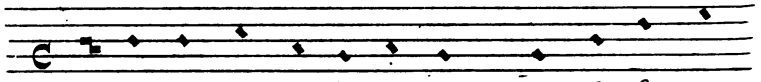
gi nos-tro Qui sic su-os per su-na vit



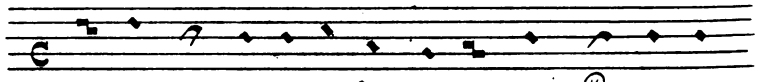
pur-pu-ra et os-tro. Is-te po-tens is-te



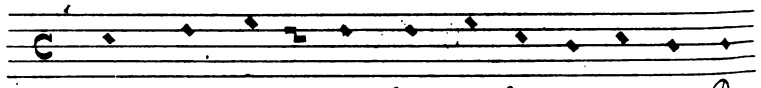
for-tis is-te glo-ri-o-sus is-te pro-bus au-ri-



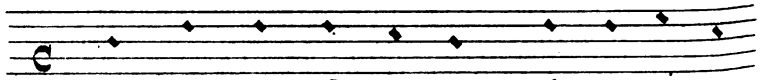
-a lis de-cens et for-mo-sus Iu-bi-le mus



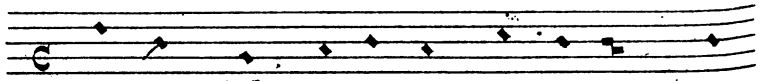
re-gi tan-to vo-ci-bus ca-no-ris Re-so-ne-



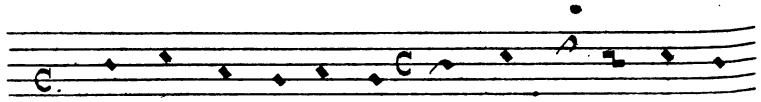
mus om-nes u-na lau-di-bus so-no-ris Ri-



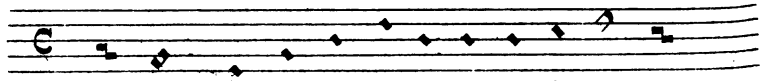
dens plau-dit Ba-by-lon Ie-ru-sa-lem



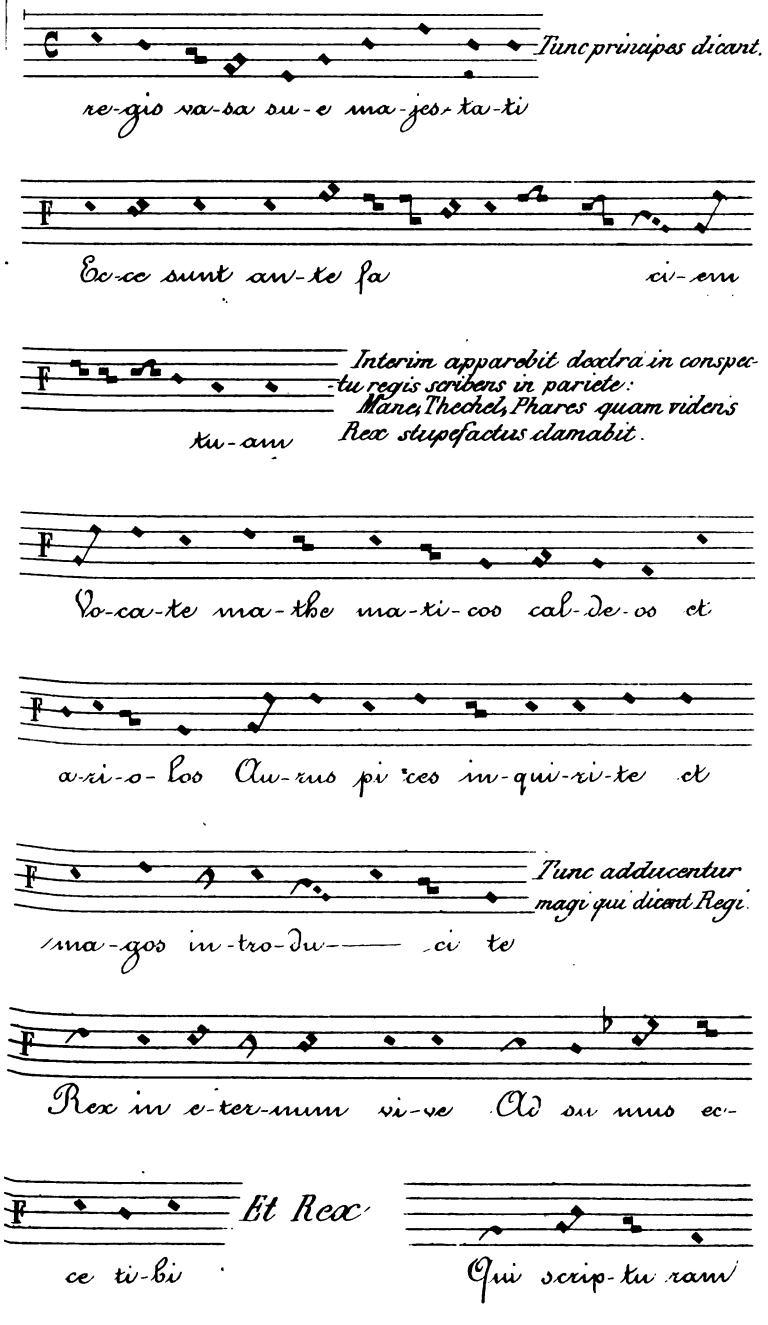
plo-rat Hæc or-ba-tur hæc tri-um-phans

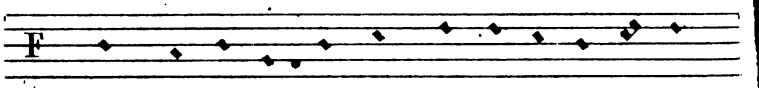


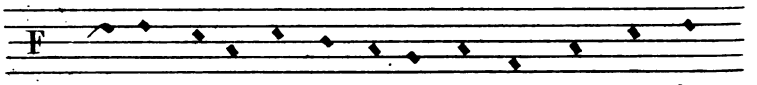
Bal-tha-sar a-do-rat Om-nes er-go ex-ul-

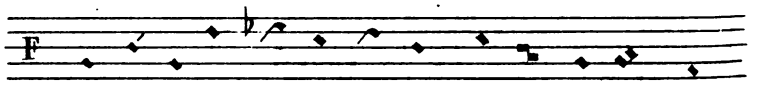


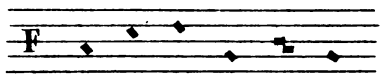
-te-mus tan-te po-ten-ta-ti of-fe-ren-tes


Tunc principes dicant.
re-gis ma-ne su-e ma-jes-ta-ti
Ec-ce sunt an-te fa ci-em
Interim apparebit dextra in conspectu regis scribens in pariete:
Mane, Thechel, Phares quam videns
Rex stupefactus clamabit.
tu-am
Vo-ca-te ma-the ma-ti-cos cal-de-os et
a-ri-o-los Au-rus pi-ces in-qui-ri-te et
Tunc adducentur magi qui dicent Regi.
ma-gos in-tro-du- ci te
Rex in e-ter-num vi-ve Ad su mus ec-
Et Rex
ce ti-bi
Qui scrip-tu ram

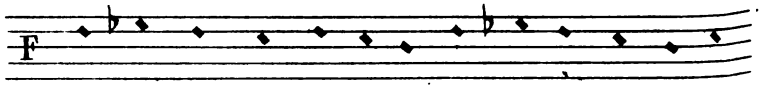


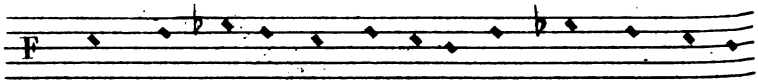




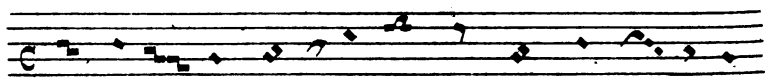


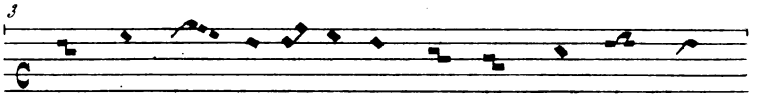
Illi vero nescientes persolvere dicent Regi:



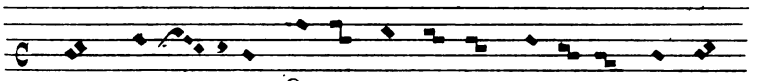


Conductus Reginæ Venientis ad Regem.

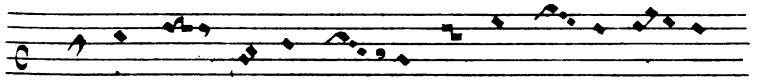




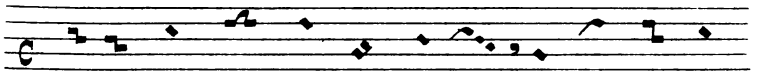
se cum vo-lu-it ne-que sol-vit quæ sit ma-



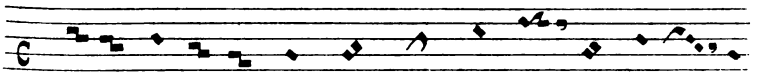
nus vi-si-o. Ec-ce pru-dens stup-pe clu-ens



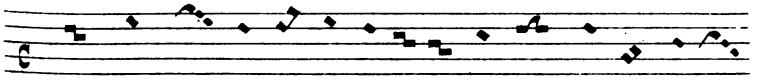
di-ves cum po-ten-ti-a in ves-ti-tu de au-



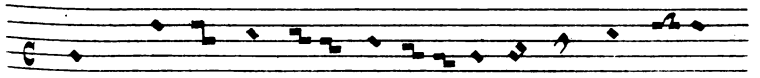
ra-to con-junx a-dest re-gi- a. Hæc-la-ten



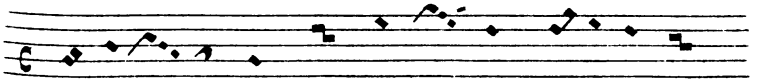
tem pro-met va-tem per-cu-jus in-di-ca-um



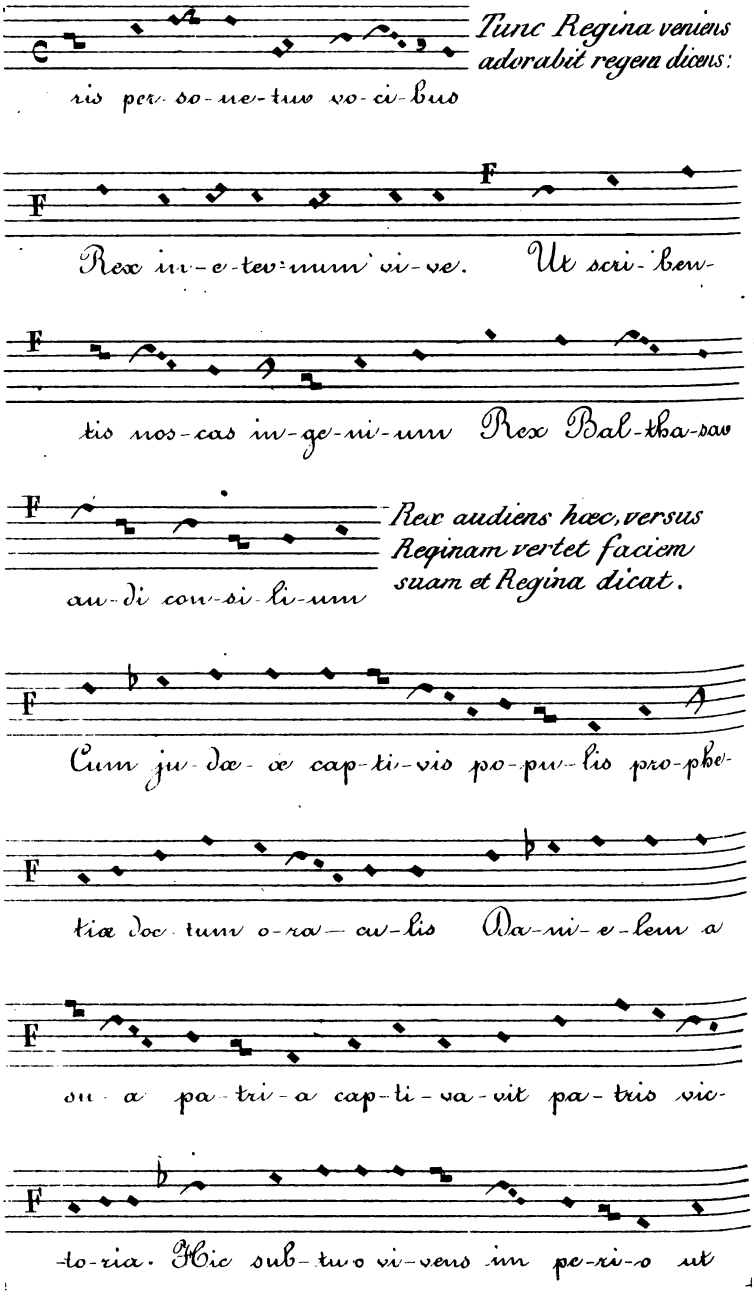
Rex des cri-bi su-um ib-i no-ve-rit e-xi-ti-



um. Le-tis er-go hæc vi-ra-go co-mi-te



tuo plau-si-bus cor-dis o-ris-que so-no-


Tunc Regina veniens adorabit regem dicens:
ris per so-ne-tuo vo-ci-bus
Rex in-e-ter-mum vi-ve. Ut scri-ben-
tis nos-cas in-ge-ni-um Rex Bal-tha-sar
Rex audiens hæc, versus Reginam vertet faciem suam et Regina dicat.
au-di con-si-li-um
Cum ju-dæ-æ cap-ti-vis po-pu-lis pro-phe-
tia doc-tum o-ra-cu-lis Da-ni-e-lem a
su-a pa-tri-a cap-ti-va-vit pa-tris vic-
to-ria. Hic sub-tuo vi-vens in pe-ri-o ut

man-de-tus re-qui-rit ra-ti-o. Er-go man-

da ne sit di-la-ti-o nam do-ce-bit quod

ce-lat vi-si-o

Tunc dicat Rex principibus suis.

Vos Da nielem

que i-te et in vem-tum ad-du-ci-te

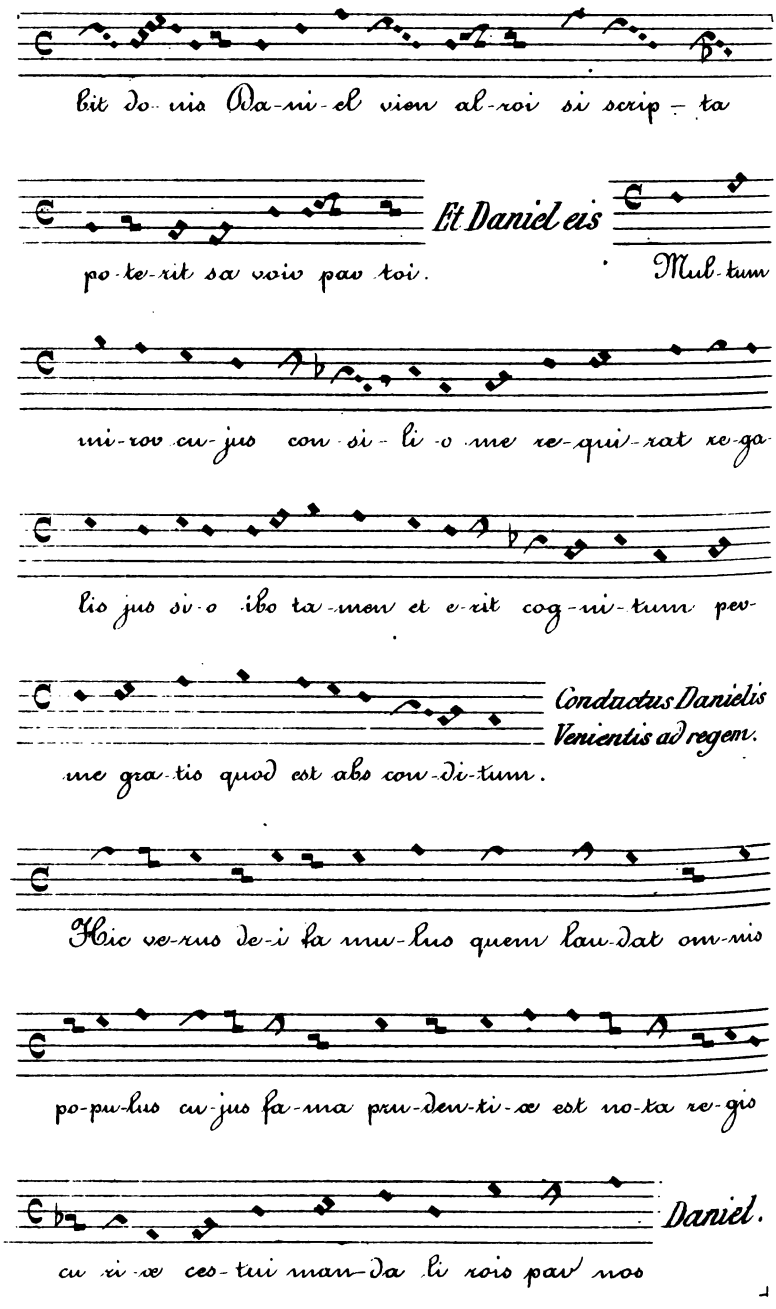
Tunc principes invento Danicle dicant ei.

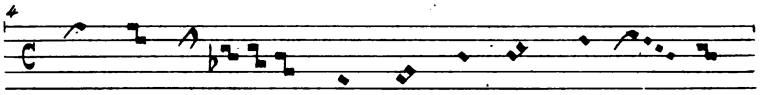
Vir pro-phe-ta de-i Da-ni-el vien al Roi

ve-ni de-si-de-rat pav-lev a toi. Pa-vet

et tuv-ba-tuv Da-ni-el vien al roi Vel-

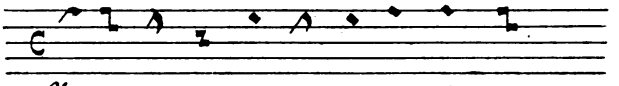
let quod nos la tet sa voiv pav toi Te di-ta-


bit do-mis Da-ni-el vion al-roi si scrip-ta
Et Daniel eis
po-te-rit sa voir par toi.
Mul-tum
mi-rov cu-jus con-si-li-o me re-qui-rat re-ga-
lis jus si-o ibo ta-mon et e-rit cog-ni-tum pev-
Conductus Danielis
Venientis ad regem.
me gra-tis quod est abs con-di-tum.
Hic ve-rus de-i fa mu-lus quem lau-dat om-nis
po-pu-lus cu-jus fa-ma pru-den-ti-æ est no-ta re-gis
Daniel.
cu-ri-æ ces-tui man-da li rois par nos

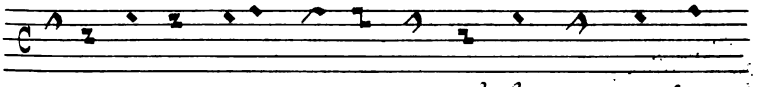


Pau-pes et e-xu-lans en vois al roi pas nos

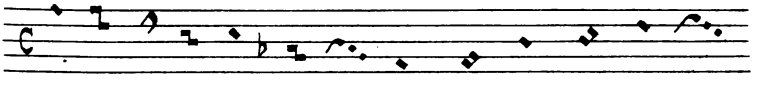
Principes.



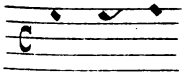
In ju ven-tu-tis glo-ri-a ple-nus



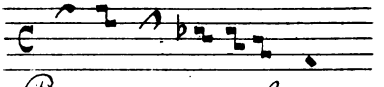
cæ-les-ti gra-tia sa-tis ex cel-lit om-ni-bus



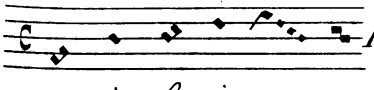
vir-tu-te vi-ta mu-ri-bus ces-tui man-da-li



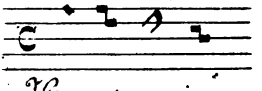
Daniel.



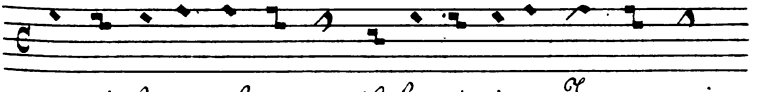
rois pas nos. Pau-pes et e-xu lans



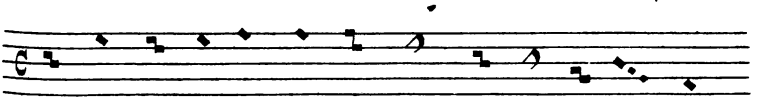
Principes



en vois al roi pas nos. Hic est cu-jus



au-xi-li-o sol-ve-tur il-la vi-si-o. In qua scri-



ben-te Dex te-ra mu-ta sunt re gis vis-ce-ra

Daniel

ces-tui man da li rois par nos

Pau-pes et

Veniens Daniel ante regem dicat ei

e xu-lans en-vois al rois par vos

Rex in-

Et Rex Danieli.

e-ter-num vi-ve

Tu-ne Da-niel no-

mi-ne di-ce-ris huc ad-du-ctus cum-ju-dæ-æ mi-

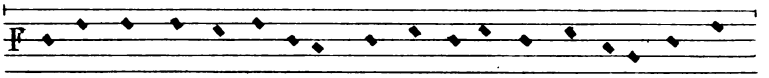
se-ris? Di-cunt te ha-be-re De-i spi-ri-tum et pres-ci-

re quod-li-bet abs con di-tum. si ex go po-tes scrip tu ram

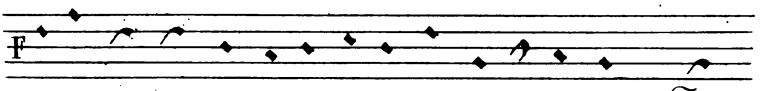
Et Daniel Regi.

sol ve-re immensis mu-ne-ri-bus di ta be-re

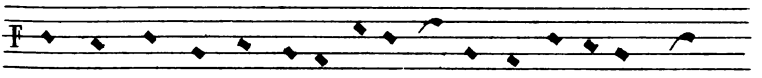
Rex tu-a no-lo mu-ne-ra gra-tis sol-ve-tur li-te-ra.



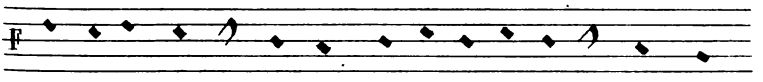
Est au-tem hæc so-lu-ti-o, Ins-tat-ti-bi con-fu-si o Pa- ter



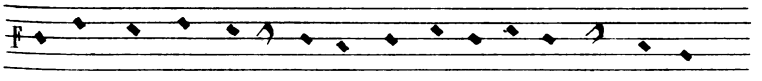
tu-us præ om-ni-bus po-tens o-lim po-ten-ti-bus. Omni-



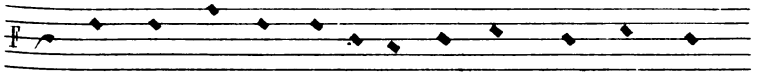
gens ni-mis su-per-bi-a de-je-ctus est a glo ri-a Nam



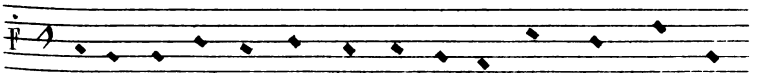
cum de-o non cum bu-lans sed se se de-um si-mu-lans



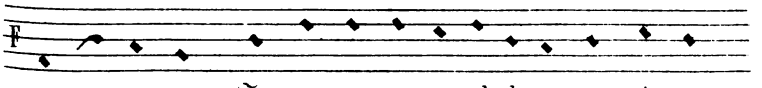
va-sa tem-plo di-ri-pu-it quæ su-o u-su ha-bu-it



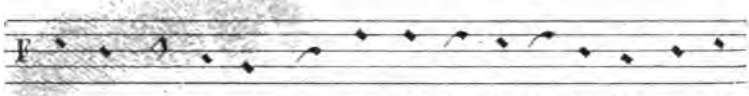
Sed post-mul-tas in-sa-ni-as tan-dem per-dens di-



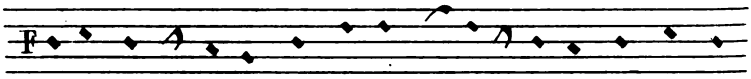
-vi-ti as for-ma mu-da-tus ho-mi-nis pas-tum quo ta-



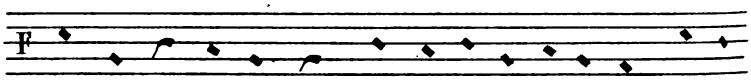
vit gra-mi-nis. Tu quo-que e-jus fi-li-us non ip-so



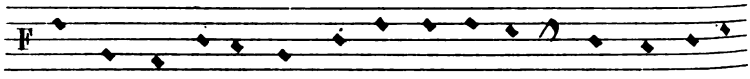
mi-nus im-pi-us dum pa-tris ac-tus se-que-tis va-sis



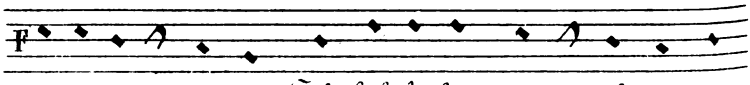
e-is dem u-te-ris quod qui a De-o di-ple-cet ins-tat tem-



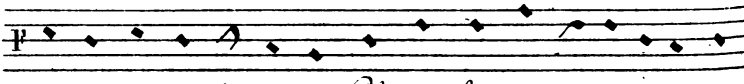
pus quo vin-di-cet Nam scip-tu-ræ in-di-ci-um mi-na-



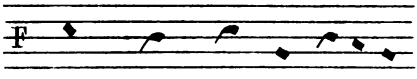
tus jam sup pli-ci-um et ma-ne di-cit do-mi-nus est tu-



i reg ni tes-mi nus. Ebechel li-bram sig-ni fi-cat quæ

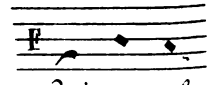


te mi no rem in-di-cat. Pha-res hoc est di-vi-si-o reg-

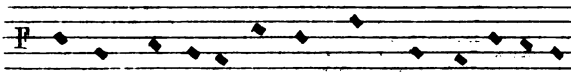


num trans-pos-tat a-li-o

Et Rex.

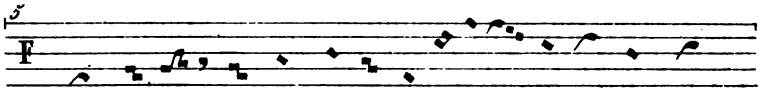


Qui sic sol-

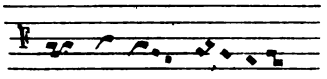


vit la-ten ti a ov-ne-tus ves-te re-gi a

Sedente Daniele juxta regem induto ornamentis regalibus exclamabit Rex ad Principem militiæ.



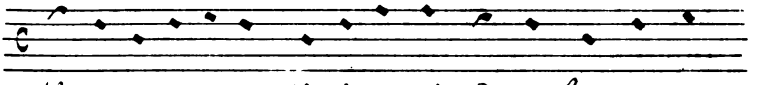
Tol- le va-sa prin-ceps mi-li-ti-e ne sint mi-chi cau-



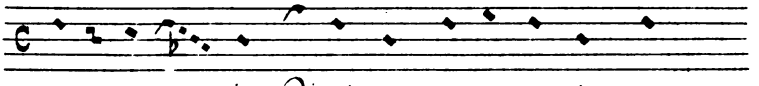
Tunc relicto palatio referent vasa satrape Et Regina discedet.

Conductus Reginæ.

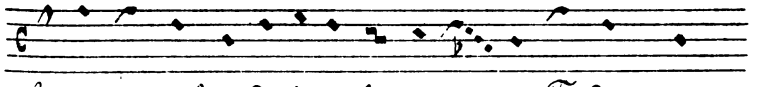
-sa mi-se- ri- e.



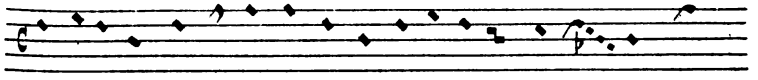
Tol- vi-tus in li-bro Sa- lo-mo-nis Digna laus et con-



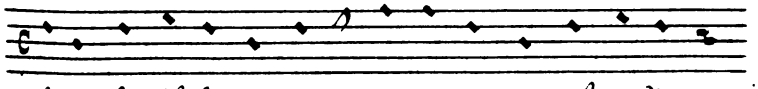
-gru-a ma-tro-nis. Pre-ci-um est e-jus si-quam



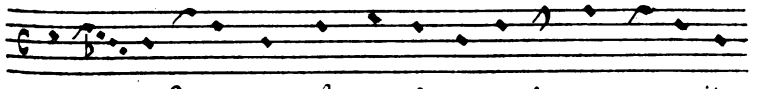
for-tis pro-cul et de fi-ni-bus re-mo-tis. Fi-dens est



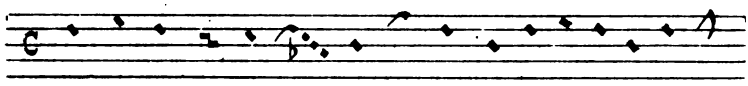
in ea cor-ma-ri-ti spo-li-is di-vi-ti-bus po-ti-ti Mu-



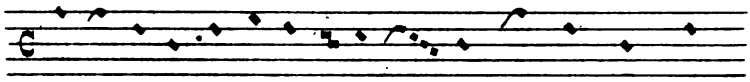
-li-er hæc il-li com-pa-re-tur cu-jus rea sub-di-tum



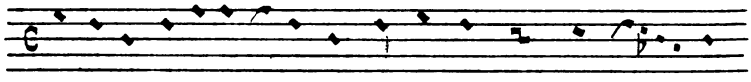
me-re-tur E-jus nam fa-cun-di-a ver-bo-rum ar-gu-it



pru den-ti-am doc-to rum nos qui bus oc-ca-si-o lu-dan

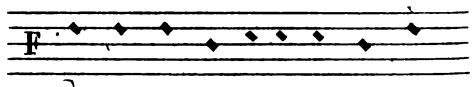


di hac di e con-ce di tus so lemp-ni De-mus huic pra

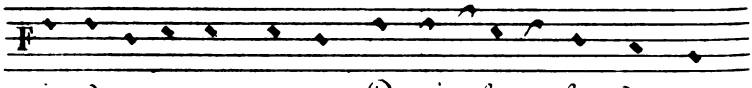


co-ni-a de vo-ti ve-ni-ant et con-ci-nent re-mo-ti.

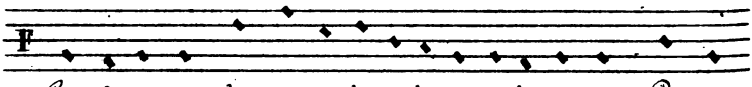
Conductus referentium vasa ante Danielem.



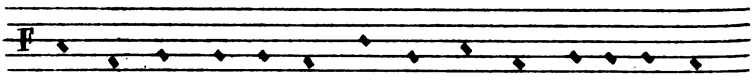
Re gis va sa re-fe-ren-tes quem



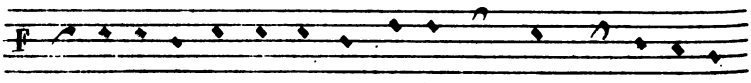
ju dæ-e-re munt gen-tes Da-ni-e li ap-plau-den-tes.



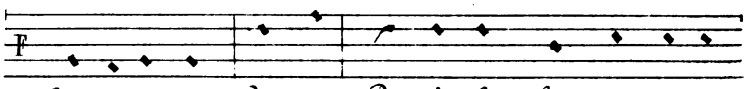
Gau-de a mus lau-des si-bi de-bi-tas re-fe-ra-mus. Re-gis



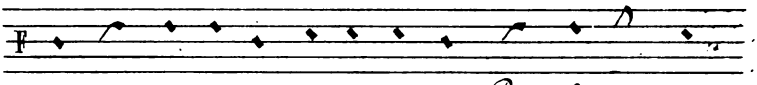
da-dem pre-no-ta-vit cum scip-tu-ram re-se-ra-vit



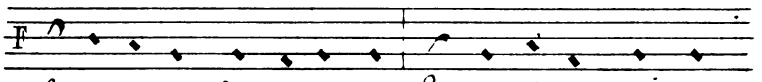
tes-tes re-es comproba-vit et Su-san nam li-be-ra-vit



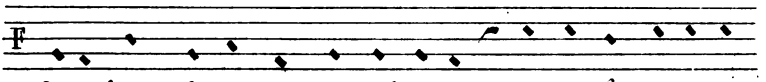
Gau-de a mus. Lau-des. Ba-by-lon hunc ex-u-la-



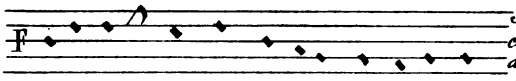
vit cum ju-de-os cap-ti-va-vit Bal-tha-sar quem



ho-no-ra-vit Gau-de a mus. Est pro-phe-ta sanc-tus

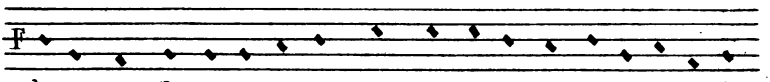


de-i hunc ho-no-rant et cal-de i et gen-ti-les et ju-de-

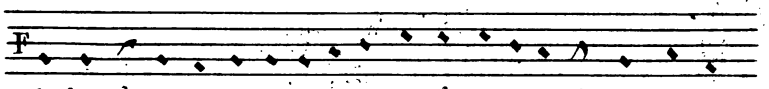


Statim apparebit Darius Rex cum principibus suis venientque ante eum cytharistæ et principes sui psallentes hæc.

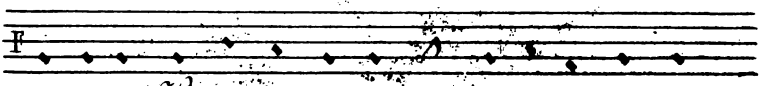
-i ergo ju-bi-lan-tes e i. Gau-de a mus etc.



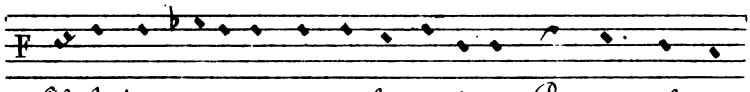
Ec-ce rex Da-ri-us ve-nit cum prin-ci-pi-bus no-bi-lis no-bi-



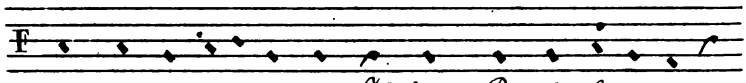
li-bus Ejus et cu-ri-a re sonat la-ti-ci-a ad sunt et tri-



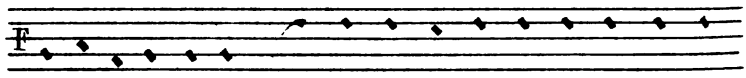
pu-di-a. Hic est ini-ram-dus cunc-tis ve-ne-ran-dus.



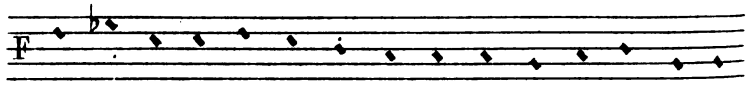
Il-li im-pe-ri-a sunt tri-bu-ta-ri-a. Re-gem ho-no-



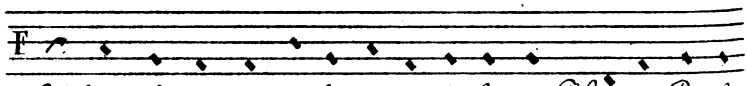
-rant om-nes et a-do-rant. Il-lum Ba-by-lo-ni-a me



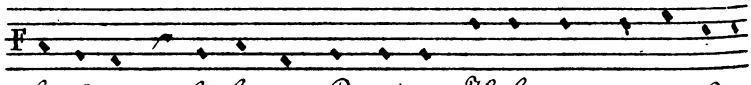
tu-it et pa-tri-a. Cum ar-ma-to ag-mi-ne ru-ens et



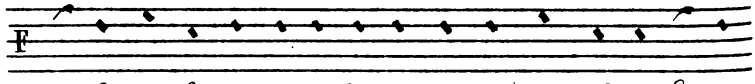
cum tur-bi-ne ster-nit co-hor-tes con-fe-git et for-tes.



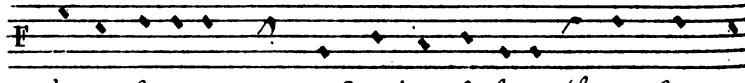
Il-lum ho-nes-tas ci-lit et no-bi-li-tas. Hic est Ba-by



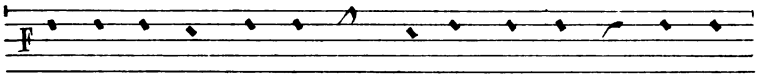
-lo-ni-us no-bi-lis rex Da-ri-us Il-li cum tri-pu-di-o

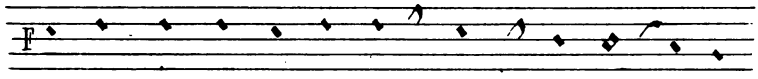


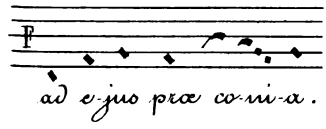
gau-de-at hæc con-ci-o lau-det et cum gau-di-o E-jus



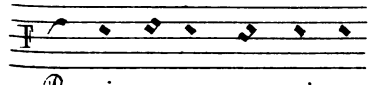
fac-ta for-ti-a tam ad-mi-ra-bi-li-a. Si-mul omnes



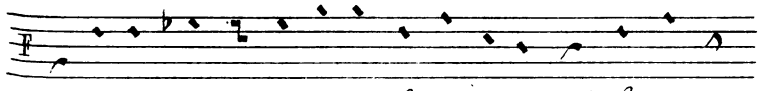


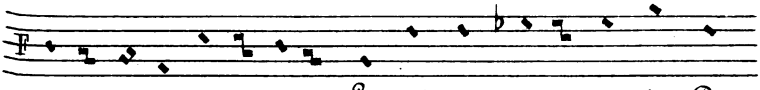


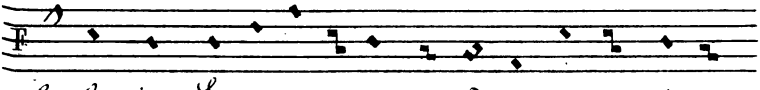
Ante quam perveniat rex ad solium suum duo præcurrentes expellent Balthasar quasi interficientes eum. Tunc sedente Dario rege in majestate sua curia exclamabit:

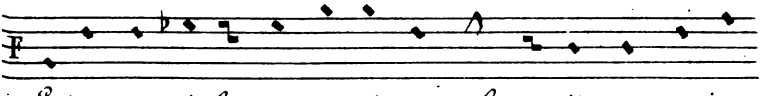


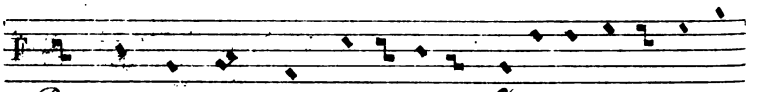
Tunc duo flexis genibus secreto dicent regi ut faciat accersiri Danielem. Et Rex jubeat eum adduci illi autem alius præcipientes dicent hæc:



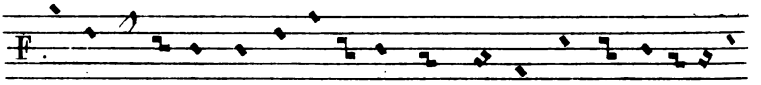




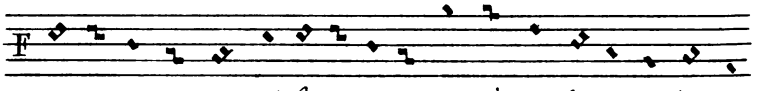




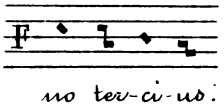
Bal-tha sar scrip-tum a pe-ru-it. I-te ve-lo-ci-tes ne-



sit di-la-ci-o nos u-ti so-lu-mus e-jus con-si-li-o fi-at

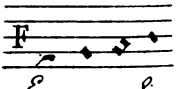


si ve-ne-rit con-si-li-a ri-us re-gis et fu-e-rit in reg-

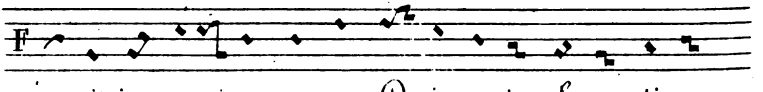


no ter-ci-us.

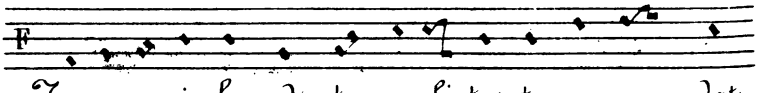
Legati inventi Daniele dicent hæc ex parte regis.



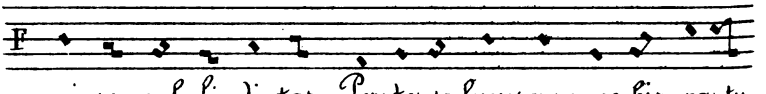
Ex re-ga-li



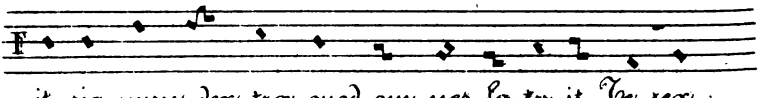
ve nit im pe ri o ser ve De i nos tra le ga ti o



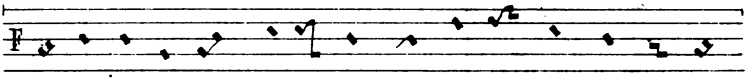
Tu a re gi lau da tus pro bi tas te com men dat



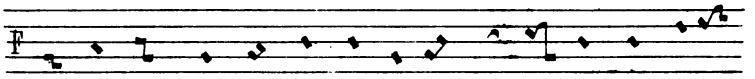
mi ra cal li di tas. Per te so lum cum no bis pa tu



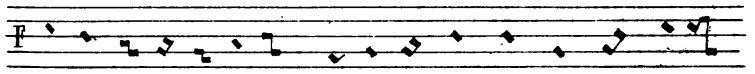
it sig num dex træ quod om nes la tu it. Te rex



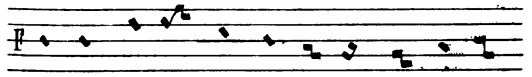
vo-cat ad su-am cu-ri-am ut ag-nos cat-tu-am pru-



den-ti-am. Eris su-pra ut di-cit Da-ri-us prin-ci-pa-



lis con-si-li-a-ri-us. Er-go ve-ni, jam om-nis cu-ri-

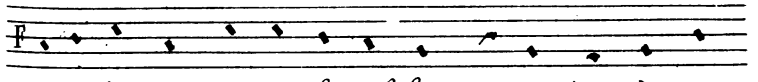


Et Daniel.

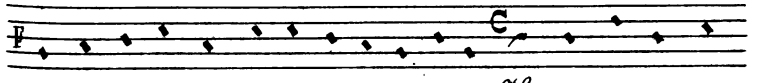
-a præ-pa-ra-tu ad tu-a gau-di-a

Conductus Daniel.

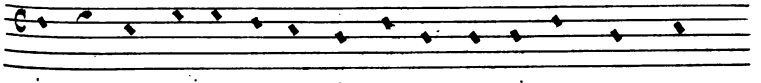
Gen-vois al roi Con-gau-den-tes



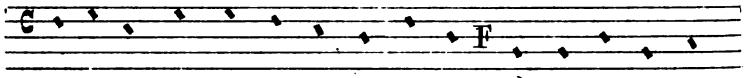
ce-le-bre-mus na-ta lis sol-lemp-ni-a jam de mov-



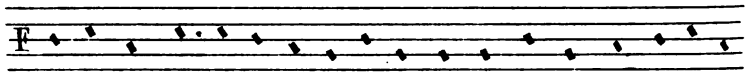
-te nos re de mit de-i sa-pi-en-ti-a. Ho-mo na-tus est



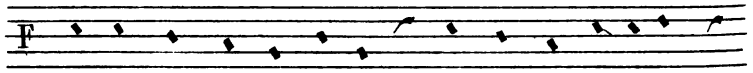
in car-ne qui cre-a-vit om-ni-a nas-ci tur-um quem



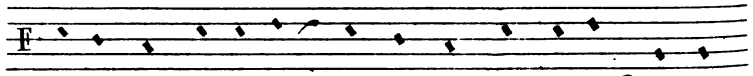
pre-di-xit pro-phe-tæ fa-cun-di-a Da-ni-e-lis jam



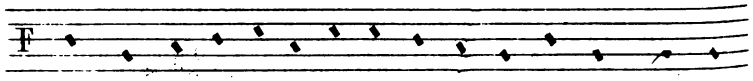
ces-sa-vit unc-ti-o-nis co-pi-a ces-sat re-gni ju-de-o-rum



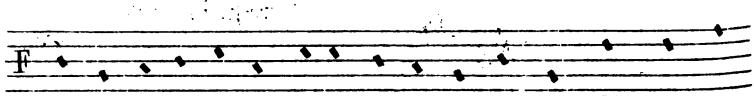
con-tu-max po-ten-ti-a in hoc na-ta-li-ti-o Da-



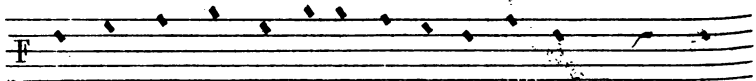
ni-el cum gau-di-o te lau-dat hæc con-ci-o. Tu Su-



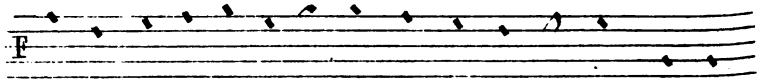
san-nam li-be-ras-ti de mor-ta-li cri-mi-ne cum te



De-us ins-pi-ra-vit su-o sanc-to fla-mi-ne. Tes-tes fal-



-sos com pro bas-ti re-os ac-cu-sa-mi-ne. Bel dra-



co nem pe-re-mis ti co-ram-ple-bis ag-mi-ne. Et te

De-us ob-ser-va-vit le-c-num vo-ra-gi-ne. Er-go sit lano

de-i ver-bo ge-ni-to de virgi-ne

Et Daniel Regi

Rex in-ce-

ter-num vi-ve

Cui Rex

Qui-a no-vi te cal-li-dum to-ti-

us reg-ni pro-vi-dum te Da-ni-el cons-ti-tu-o et summum lo-

cum tri-bu-o

Et Daniel Regi

Rex mi-chi-si cre-di de-ris pev-

-me nil ma-li fe-ce-ris.

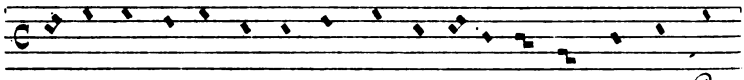
Tunc Rex faciet eum sedere juxta se et alii consiliarii Danieli invidentes quia gratior erit Regi aliis in consilium ductis ut Danielem interficiant. dicent regi

Rex in-et ter-num vi-ve

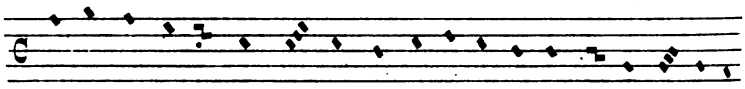
Item

De-cre-ve-runt in tu-a

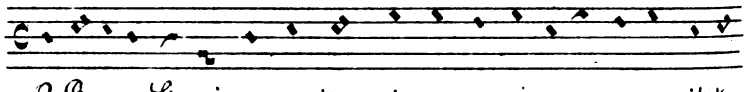
cu-ri-a prin-ci-pes di qui-bus est glo-ri-a ut ad tu-i



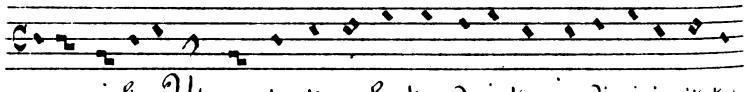
ri go rem no mi nis om ni spre to vi go re mu- ni- nis. Po



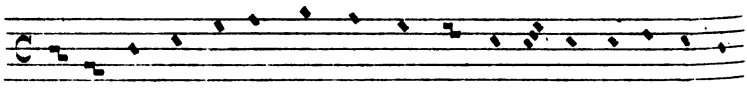
tri qui ta di e rum spa ti um a do re ris ut De us om ni um.



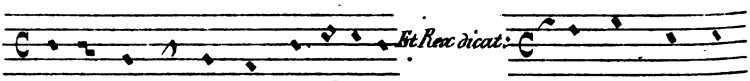
O Rex. Si quis au su tam te me ra ri o re mu e rit tu-



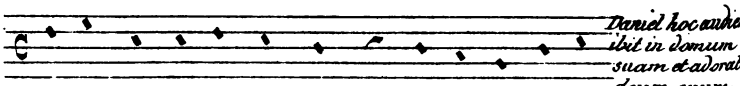
o con si li o. Ut præ tev te co la tur de i tas ju di ci i sit ta-



lis fir mi tas in le onum tra da tur fo ve am sic di ca tur

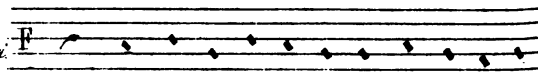


per to tam re gi am. O Rex. Ergo man do et

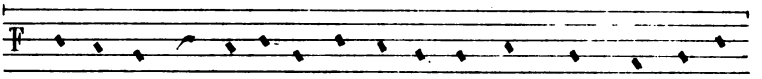


re man do ne sit spre tum hoc de cre tum O Rex

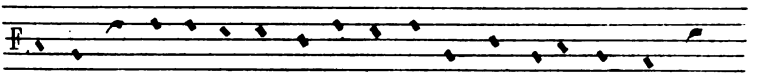
Quem emuli redentes
accurrent et dicent Regi.



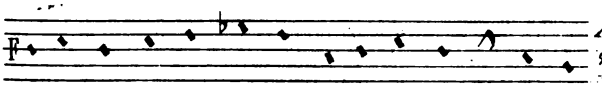
Num quid da ri ob ser va ri sta tu is ti



om-ni-bus qui-o-ra-re vel-ro-gá-re quic quam a nu-mi

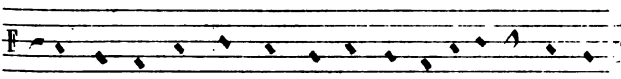


ni-bus ni te De-um il-lum re-um da-re-mus le-o-ni-bus hoc



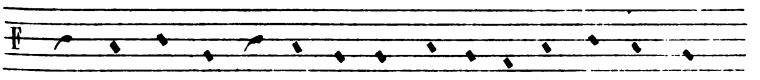
Et rex rescíens quare hoc dicerent respondet:

e-dic-tum sic in dic-tum fu-it a prin-ci-pi-bus

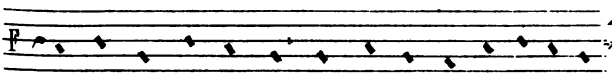


Tunc illi adducentes Danielem dicent Regi:

Ve-re jus-si-me om-ni-bus a-do-ra-ri a gen-ti-bus.

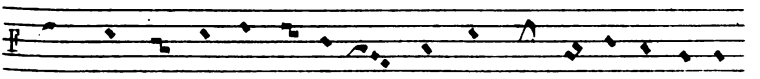


Hunc ju-de-um su-um De-um Da-ni-e-lem vi-di-mus.



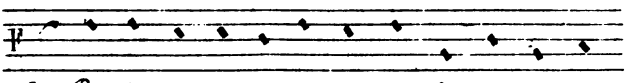
Rex volens liberare Danielem dicet:

A-do-ra-ns-tem et pre-can-tem tu-o spre-tio le-gi-bus.

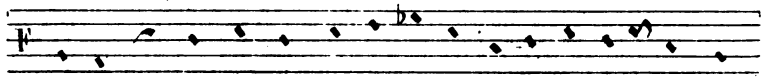


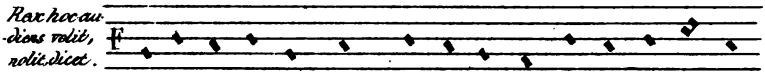
Num quam vo-bis con-ce-da-tur quod vis sanctus sic pe-da-tur

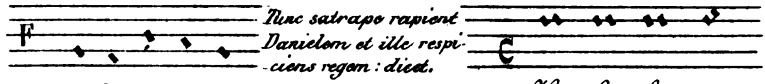
Satrape hoc audientes astendent et legem dicentes:

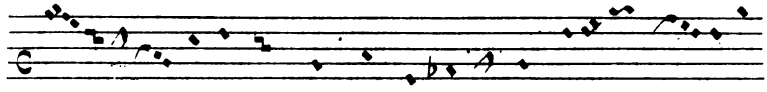


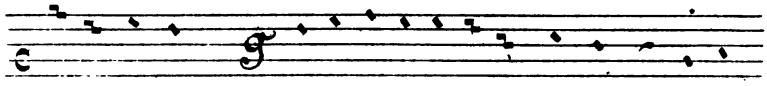
Lex Pa-lho-rum et me-do-rum ju-bet in an-na-

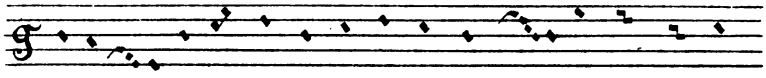

li-bus it qui spre-vit quæ de-cre-vit rex de-tus le-o-ni-bus

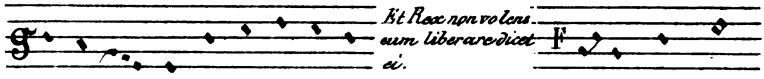

Rex hæc audiens volit, nolit dicet.
Si spre-vit le-gem quam sta-tu-e-ram det pœ-nas ip-se

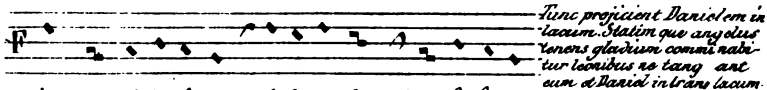

Tunc satrapæ rapient Danielem et ille respi-ciens regem: dicet.
quas de-cre-ve-ram.
Heu heu, heu quo

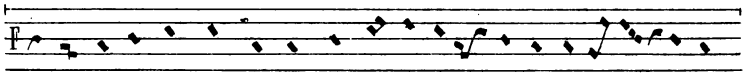

ca-su sor-tis ve-nit hæc damp-na-ti-o mor-tis heu heu heu sce-


-lus in fau-dum Cum me da-bit ad la-ce randum hæc fe-ra

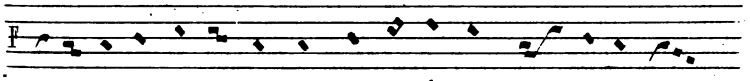

tus ba fe-ris sic me rex pe-de-re quæ-ris. heu qua mor-te mo-


Et Rex non volens eum liberare dicet ei.
ri me co-gis par-ce fu-ro-ri.
De-us quem co-

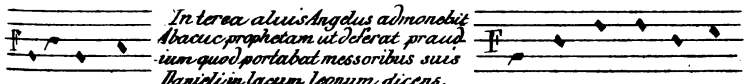

Tunc projicient Danielem in lacum. Statim que angelus veniens gladium commi rabitur leonibus ne tang ant eum et Daniel intrans lacum dicet:
lis tam fi-de-li-ter te li be-ra-bit mi-ra bi-li-ter.



Ha-jus re-i non sum re-us mi-se-re-re-me-i de-us e-le-y-son

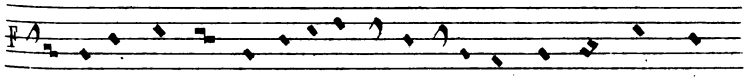


mit-te de-us huc pa-tro-num qui re-fre-net vi-nu le-o-num



In tere a aliis Angelus admonebit Abacuc prophetam ut deferat prandium quod portabat messoribus suis Daniel in lacum leonum dicens.

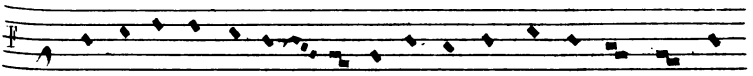
e-le-y-son. A-ba-cuc tu se-nex



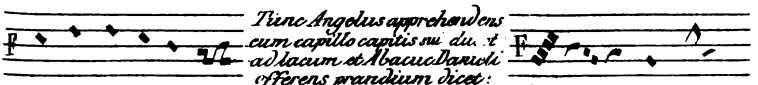
pi-e ad la-cum ba-by-lo-ni-æ Da-ni-e-li fer pran-di-um man-

cui Abacuc.

dat ti-bi rex ou-ni-um No-vit de-i cog-ni-ti-o

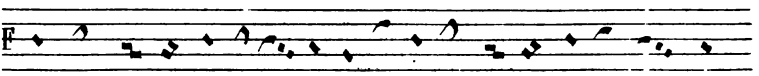


quod ba-by-lo-nem ne-gi-o ne-que la-cu-o-est cog-ni-tus quo Da-



Tunc Angelus apprehendens cum capillo capitis sui du. t ad lacum et Abacuc Danieli offerens prandium dicet:

-ni-el est po-si-tus. Su-ge fra-ter ut



ci-bum ca-pi-as tu-as de-us vi-dit an-gu-ti-as De-us mi-

Et Daniel cibum accipiens dicet:

sit da de o gra ti as qui te fe cit. Re cor da-

-tus est me i Do mi ne ac ci pi am in tu o no mi ne al le

Hic transactis Angelus reducet Abacuc in locum suum. Tunc Rex descendens de solio suo veniet ad lacum dicens lacrimabiliter.

lu ia Te ne pu tas

Da ni el. Sal vab it ut e ri pi a ris a me ce pro po si to quem

Et Daniel Regi.

tu co lis et ve ne ra ris Rex in æ ter num

Item.

vi ve An ge li cum so li ta mi sit pi e ta te

pa tro num. Quo de us ad tem pus con peo cu it o ra

Tunc Rex gaudens exclamabit.

le o num Da ni e lem e du ci te et

Cum expoliati fuerint et venerint ante lacum exclamabunt.

e-mu- los im-mit-ti-te Me-ri-to

hæc pa-ti-mur qui a pec-ca-vi mus in sanc-tum De-i

in jus-te e-gi-mus i-ni-qui-ta- tem fe-ci- mus

Illi projecti in lacum statim consumentur a leonibus et Rex videns hoc dicet:

De- um Da-ni e-lis qui reg-nat

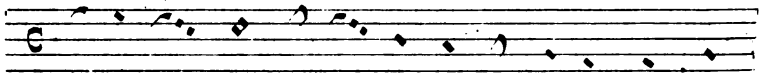
in se-cu-lis a-do-ra-ri ju-be-o a cunc-tis po-pu-lis.

Daniel in pristinum gradum receptus prophetabit.

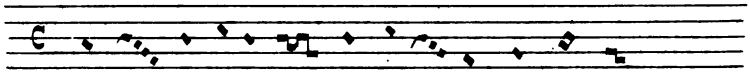
Ec-ce ve-nit sanc-tus it-le sanc-

to-rum sanc-tis-si-mus. Quem rex-is-te ju-bet co-

li po-tens et for-tis-si-mus ceo-sant pha- ra

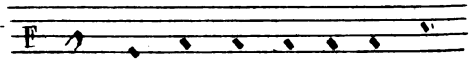


ces-set reg-num ces-sa- bit et unc-ti-o. ino-tat

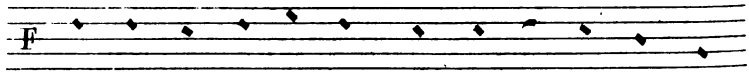


reg ni ju-de-o-rum fi nis et op-pres-si-o.

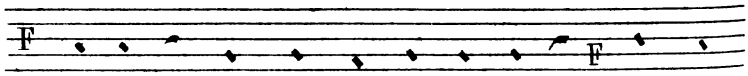
Tunc Angelus ex improviso exclamabit.



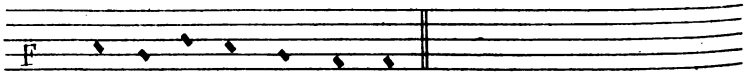
Nun ci unt vo-bis fe-ro de



su-per-nis na-tus est Chris-tus do-mi-na-tor



or-bis in Beth-le-em ju-dæ sic e nim pro-



phe-ta di-xe-rat- an-te.

Hic auditis, cantores incipient

Te deum laudamus.

finis.

REVUE

DE LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE.

Montpellier. — J.-A. Dumas, imprimeur,
place de l'Observatoire, 5.

REVUE

DE

LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE;

FONDÉE ET DIRIGÉE

PAR F. DANJOU.

QUATRIÈME ANNÉE.

(2me PARTIE.)

PARIS,

BLANCHET, ÉDITEUR ET MARCHAND DE MUSIQUE,

RUE CROIX-DES-PETITS-CHAMPS, 9.

1854.

Je viens aujourd'hui, en publiant le complément du quatrième volume de la *Revue de la musique religieuse*, acquitter une dette contractée, il y a six ans, envers les abonnés de ce recueil.

Ceux des anciens lecteurs de la Revue qui ont bien voulu conserver avec moi quelques relations savent, depuis longtemps, pourquoi j'ai interrompu cette publication. Un découragement profond, causé par l'indifférence qui accueillait de tels travaux, la gravité des circonstances et des préoccupations qui dominèrent le pays en 1848, et, plus que tout cela, la vocation irrésistible qui me portait à combattre sur un terrain plus large pour la cause de la Renaissance chrétienne, à attaquer le paganisme, non-seulement dans les arts, mais encore dans la politique, l'éducation, les institu-

tions sociales : tels sont les motifs qui me détournèrent alors de la continuation des études spéciales auxquelles je me livrais depuis plusieurs années.

Ces études, je ne songe pas à les reprendre ; absorbé maintenant par les soins qu'exige la direction du *Messager du Midi*, qui est devenu un des organes les plus populaires de la presse provinciale, je ne saurais consacrer aux questions musicales le temps et les patientes recherches qu'elles exigent. D'ailleurs, depuis six ans, le goût de ces études s'est développé chez d'autres personnes, et on compte, dans le clergé et parmi les laïques, un certain nombre d'hommes distingués qui s'y adonnent avec zèle et avec fruit.

Sans parler de mon ami et fidèle collaborateur, M. Stephen Morelot, dont on va lire d'intéressants articles ; sans parler de M. l'abbé Petit, qui a bien voulu me permettre d'insérer ci-après le plus remarquable travail qui ait encore été fait sur l'accentuation, on peut citer plusieurs personnes qui ont enrichi, ou doivent enrichir prochainement, la science et l'art de productions importantes.

Je nommerai seulement M. de Coussemaker, auteur d'une *Histoire de l'harmonie* remplie de recherches utiles et de documents précieux ; M. l'abbé Tesson, qui, après avoir donné des soins, peut-être trop précipités, à l'édition du Chant romain de M. Lecoffre, a néanmoins cherché et me paraît être parvenu à élucider quelquefois des points obscurs relatifs à l'exécution du plain-chant ; M. l'abbé de la Tour, du

séminaire de Vaux, qui a aussi publié un bon opuscule sur l'exécution du plain-chant, et qui prépare, je crois, un travail plus considérable. Je ne saurais parler des autres, n'ayant lu presque aucun des écrits sur ces matières qui ont vu le jour depuis six ans.

Tout ce que je peux dire, c'est que la question de la restauration du chant ecclésiastique est certainement à l'ordre du jour dans le clergé, et que, si tous les travaux et publications auxquels elle donne lieu ne sont ni également remarquables, ni également utiles, du moins l'impulsion est donnée à de telles études, et, s'il plaît à Dieu, cette impulsion ne se ralentira pas.

Il y a deux choses à distinguer dans cette question de la restauration du chant ecclésiastique : d'abord la correction du chant lui-même, et son rétablissement dans sa forme primitive; en second lieu, l'amélioration de son exécution.

Quant au premier point, on n'est pas beaucoup plus avancé qu'il y a six ans. Sans me prononcer sur la valeur des diverses éditions qui ont paru depuis lors, je puis dire qu'aucune n'est à l'abri du reproche de corrections et de changements arbitraires, et qu'aucune ne peut être hardiment présentée comme contenant la version authentique du chant grégorien. Peut-être est-ce une entreprise définitivement impossible que la restauration complète et parfaite, sous ce rapport, du chant ecclésiastique ; du moins aurait-on pu, à ce que je crois, se presser un peu moins et approfondir un peu plus le sujet. On aurait pu, par exemple,

tout en me ravissant le droit et l'honneur de publier le premier le Manuscrit de Montpellier, s'emparer, comme on l'a fait, de ma découverte, non pour en faire une spéculation de libraire, mais pour éditer en *fac-simile*, avec notes, commentaires et collations sur de nombreux manuscrits, cet unique monument de la notation et de la mélodie grégoriennes, et le livrer ainsi aux méditations des érudits.

On n'a pas fait cela : on a imprimé, avec toute la célérité possible, une nouvelle édition plus ou moins conforme à la version de l'Antiphonaire; puis on s'est hâté d'imposer à quelques diocèses le changement de leurs livres de chant, l'abolition de leurs antiques mélodies, dont beaucoup remontaient à une très-haute antiquité. Au lieu de revenir au romain, tel qu'il avait été toujours pratiqué en France avant la réforme liturgique du XVIIIme siècle, on est revenu au romain de Rome actuelle; c'est-à-dire qu'on a aboli du même coup et les liturgies modernes et une foule de traditions vénérables et beaucoup de souvenirs précieux au cœur des peuples.

Je regretterai toujours, pour ma part, que la réforme actuelle du chant n'ait pas seulement et simplement consisté à revenir au romain-gallican, qui avait été en usage dans l'Église de France depuis le Xme siècle jusqu'au XVIIIme. C'était la pensée de Mgr Affre, de glorieuse mémoire, et il est hors de doute que, présentée à temps, cette pensée eût été bien accueillie par le Pape.

Aujourd'hui le fait est accompli : un grand nombre de diocèses ont repris la liturgie romaine, sans les adjonctions que la piété et le génie de la France et des peuples du Nord y avaient faites dans le cours des temps. Au lieu de rétrograder, comme il convenait peut-être de le faire, en deçà du XVIIe siècle, on a rétrogradé, par le fait, jusqu'au Xe siècle.—En France, les réactions ne connaissent guère de limites.

Du parti qu'on a pris généralement il résulte une grave difficulté : c'est que, pour restaurer le plain-chant d'après ce principe, il faut ou l'exécuter comme à Rome, où l'on ne le chante presque plus, ou l'exécuter comme au IXe siècle, dont la tradition est totalement perdue. De là la nécessité de l'arbitraire. Nous avons le plain-chant de MM. Tesson et Lecoffre, celui de MM. Duval et Hanik; nous sommes menacés d'avoir le plain-chant de M. l'abbé Alfieri et je ne sais combien d'autres. Mais le plain-chant de nos pères, le plain-chant de saint Grégoire, ou même celui du XIIIe siècle, nous ne l'avons plus, et il est douteux que nous l'ayons jamais.

Quant à l'exécution du plain-chant, quel qu'il soit, on commence à savoir généralement qu'elle dépend surtout de la science et de la pratique de l'accentuation. C'est là le point essentiel à éclaircir, l'étude principale à faire, et on peut dire avec vérité que l'on peut obtenir un bon effet du plain-chant, quelle que soit presque la version qu'on adopte, pourvu qu'on sache y appliquer les règles de l'accentuation. Tout

est là, et le dernier conseil que je me permets d'adresser aux ecclésiastiques et aux amis du chant religieux, c'est de placer en première ligne, pour l'exécution du chant, l'étude et l'observation des règles de l'accentuation et de la prononciation latines.

Une autre partie très-intéressante de la musique sacrée, c'est celle qui concerne l'orgue et les organistes.

A cet égard, il s'est produit depuis six ans un singulier phénomène : plus les orgues se perfectionnent et se multiplient, plus le talent d'organiste s'éteint et devient rare. L'art du facteur d'orgues a atteint le plus haut degré de perfection dans les ateliers de M. Ducroquet, et, grâce aux remarquables inventions de M. Barker, l'orgue de Saint-Eustache est le *nec plus ultrà* de la facture. Mais, en même temps que ce progrès s'opérait, les organistes de quelque mérite disparaissaient, et, pour augmenter encore les vides que la mort faisait dans leurs rangs, un curé de Paris, dont le nom mérite de passer à la postérité, M. Legrand, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois, ne craignait pas de décourager, dégoûter et éloigner de son instrument le plus grand et presque le seul organiste français de l'époque, M. Boely, dont il trouvait la musique trop grave, trop religieuse et pas assez divertissante.

Les organistes de notre temps se divisent en deux classes : ceux qui se proposent de divertir le clergé, et ceux qui cherchent à émouvoir le public. Les premiers jouent de la musique sautillante, légère, dan-

sante même dans la plupart des cas, et quand ils essaient de donner à leurs improvisations un cachet religieux, ils ne savent être que fades et langoureux. Les seconds visent aux grands effets, ou plutôt à un seul grand effet, tiré du jeu de *voix humaine*, avec accompagnement de tonnerre, d'orage, de pluie et de grêle. Il y a des organistes, et des plus fameux de Paris, qui tous les dimanches répètent ces mêmes effets, lesquels n'exigent, comme on sait, aucun talent.

Quant au style lié, grave, varié, majestueux et doux des anciens organistes, il a disparu. Sous ce rapport, la décadence de l'art est complète, et si on excepte quelques hommes d'un haut mérite, comme MM. Lemmens à Bruxelles, Bignon à Marseille, Wackentaler à Paris, et quelques élèves des écoles de Nancy, Colmar, Strasbourg, qui ont été placés dans nos villes de province, on peut dire que partout ailleurs la tradition du style de l'orgue est entièrement perdue.

Cependant, on a fondé dernièrement à Paris une institution qui peut contribuer puissamment à cette renaissance pratique de l'art religieux, à laquelle j'ai, pour ma part, si inutilement et si longtemps travaillé. Je veux parler de l'école dirigée par M. Niedermayer, et dans laquelle les compositeurs, sous la direction de ce maître éminent, les organistes, sous celle de M. Wackenthaler, étudient les règles de l'art et du goût d'après les saines traditions. Les études vocales, dirigées par M. Dietsch, ont surtout pour objet de faire connaître les chefs-d'œuvre des anciennes écoles,

et on peut espérer qu'un tel enseignement donnera à la musique sacrée quelques artistes d'un vrai mérite.

Voilà, si je suis bien informé, le véritable état du chant et de la musique d'église en France. On est sans doute, théoriquement, plus avancé qu'il y a six ans; mais, pratiquement, rien ne s'est amélioré, et peut-être même le mal a-t-il empiré.

En faisant mes adieux à ceux des amis de l'art religieux qui m'ont autrefois encouragé et soutenu, je les invite à redoubler de zèle et d'efforts pour combattre et détruire ce goût païen, qui a envahi comme une lèpre la société chrétienne, et qu'il est peut-être plus difficile d'extirper de la musique que de toute autre branche de l'art.

Dans l'architecture et dans les arts du dessin, l'empreinte du paganisme était tellement visible, qu'il a suffi de la signaler pour que tous les hommes de foi et de bon sens s'appliquassent à la faire disparaître. Il ne fallait ni beaucoup de jugement, ni de longues controverses, pour qu'on arrivât à reconnaître que, depuis la Renaissance et par suite d'un engouement extrême pour l'art antique, on avait non-seulement construit tous les monuments religieux et chrétiens d'après les règles de l'art grec, mais encore déformé et mutilé les églises gothiques, pour les rendre semblables sous quelques rapports aux édifices païens. Il ne fallait pas non plus un grand effort d'intelligence et une grande supériorité de goût pour se convaincre que l'art architectural créé par le génie chrétien était plus conforme

à l'esprit de notre religion, mieux approprié au culte et d'un effet bien plus grandiose que l'art grec et païen.

Aussi a-t-on vu se développer rapidement la réaction contre le paganisme artistique, et aujourd'hui il n'est personne, même parmi ceux qui combattent avec tant de passion et d'acharnement pour le maintien du paganisme classique, littéraire, politique et social, qui ose soutenir la convenance ou la supériorité du goût païen dans l'architecture religieuse.

C'est là un progrès qui conduirait à une Renaissance chrétienne plus complète et plus générale si les hommes étaient et moins inconséquents et plus clairvoyants. Mais, après avoir vu ce qu'il était si facile de constater, savoir les effets du vandalisme païen des derniers siècles, on se refuse à découvrir et à constater l'influence non moins certaine du paganisme sur la société tout entière, sur ses idées, ses mœurs, ses institutions, ses goûts et ses arts.

Dans la musique, cette influence se révèle par la recherche du sentiment dramatique et passionné, par le caractère sensuel des mélodies, par l'emploi surtout de la tonalité moderne, inventée au XVIe siècle par les artistes qui s'efforçaient alors de retrouver et de reconstituer la théorie et les effets de la musique des Grecs.

C'est pourquoi la base et le principe de toute réforme, de toute renaissance du chant religieux, est le plain-chant, qui n'a ni ce sentiment dramatique,

ni ce caractère sensuel, ni cette tonalité moderne. Mais il ne suffit pas de revenir au plain-chant, il faut encore le bien exécuter ; sans quoi, pour éviter le paganisme, on risquerait de tomber dans la barbarie et de donner ainsi une apparence de raison aux détracteurs du moyen âge et des produits du génie chrétien.

Le plain-chant bien exécuté et la musique antérieure à la transformation de la tonalité, voilà ce qui devrait, de préférence à toute autre composition, être adopté dans les églises ou l'on a le dessein bien arrêté de faire pour le chant religieux ce qu'on a fait pour beaucoup d'édifices gothiques, c'est-à-dire une restauration réelle et intelligente de l'art chrétien.

Il est bien à désirer que des travaux et des publications pratiques soient faits dans le but que nous indiquons ; déjà un chanoine de Ratisbonne, M. C. Proske, a mis au jour le premier volume d'une collection très-importante, intitulée *Musica divina*, et qui contient des compositions des meilleurs maîtres du XVIe siècle. Tout en recommandant particulièrement cet utile recueil, je crois qu'il est regrettable que M. Proske n'ait pas remonté un peu plus haut, non pour publier les œuvres très-compliquées et souvent inexécutables des maîtres du XIVe et du XVe siècle, mais pour rassembler et remettre en lumière la musique populaire de cette époque, les faux-bourdons et *Laudi* qui étaient alors en usage. C'est là

surtout la mine à exploiter maintenant, et d'où l'on tirerait des trésors inappréciables.

La réaction païenne dans la musique n'a pas commencé par le sensualisme, elle a commencé par l'abus de la science et du spiritualisme. Les auteurs les plus célèbres du XVe et du XVIe siècle ne visaient pas à l'effet dramatique, mais à des combinaisons ingénieuses, à des sortes de jeux d'esprit dont la difficulté vaincue faisait le principal mérite. La musique allemande et protestante a conservé longtemps ces traditions des écoles musicales de la fin du moyen âge, et les compositions pour l'orgue en sont encore entachées aujourd'hui.

Le véritable caractère de la musique chrétienne est, au contraire, également éloigné et du pédantisme qui ne cherche qu'à intéresser l'esprit, et du matérialisme qui ne cherche qu'à frapper les sens. Ce caractère, qui est si marqué dans ces belles et antiques cantilènes de l'Église, se trouve également dans beaucoup de compositions populaires du XIVe, du XVe et du XVIe siècle. La simplicité de la mélodie, la majesté de l'harmonie, la marche facile des parties, la réunion des diverses voix sur les mêmes syllabes, donnent à ces œuvres un cachet vraiment religieux. J'ai publié dans la Revue quelques petits morceaux de Romano, Nanini, Palestrina, qui peuvent, avec l'*Ave Maria* adapté au chant d'un des *Laudi* de la Collection de Florence, être considérés comme autant de spécimen de ce genre de composition, que je crois tout-à-fait conforme au

goût chrétien du moyen âge. Encore une fois, une collection de morceaux dans ce caractère est à faire, et il faut espérer qu'il se trouvera un artiste assez laborieux pour l'entreprendre, et assez d'amis de l'art religieux pour en favoriser la publication.

F. DANJOU.

REVUE

DE LA MUSIQUE

RELIGIEUSE, POPULAIRE ET CLASSIQUE.

ARCHÉOLOGIE LITURGIQUE ET MUSICALE.

DU CHANT AMBROSIEN.

L'étude approfondie du chant ecclésiastique, que le mouvement archéologique et liturgique de ces derniers temps semble avoir remise en faveur, ne saurait se borner, comme quelques personnes paraissent le croire, au chant de l'Église romaine. Si la liturgie de cette Église mère est aujourd'hui, sauf quelques exceptions dont le nombre tend continuellement à décroître, celle de l'Église latine tout entière, ce n'est pas une raison pour s'en tenir exclusivement, en fait de chant, à la connaissance de celui qu'elle nous impose. Ce chant, on le sait, ne s'est pas formé tout d'une pièce, ni dans un seul pays. Les Églises particulières y ont plus d'une fois, comme dans la liturgie elle-même, laissé la trace de leurs usages; et, ainsi enrichi des emprunts de plusieurs siècles, ce chant se présente à nous avec une variété de caractère dont la connaissance de ses origines permet seule

de rendre raison. En outre, on ne peut bien connaître une chose qu'en la comparant à ses analogues, afin de mettre par là en saillie chacune des parties qui la composent et d'éclairer tous les détails de sa physionomie. Faute de ce rapprochement, on s'expose à laisser passer inaperçus une foule de points importants, soit pour la théorie, soit pour la pratique, mais sur lesquels l'attention n'aura point été suffisamment éveillée.

Ainsi voyons-nous la science du chant ecclésiastique, en présence de questions difficiles qui demandent une solution, délaisser les sentiers battus des théoriciens modernes et remonter, à travers le passé, aux monuments les plus voisins de son institution primitive. Mais combien de mystères restent encore à dévoiler, faute d'une connaissance complète des faits qui se rapportent à cet ordre d'études, par exemple des usages et des traditions des Eglises orientales! Que de nuages répandus encore sur les origines de la tonalité ecclésiastique et des anciennes notations musicales pourraient se dissiper, au moins en partie, à l'aide de notions sûres et précises, puisées à cette source encore inexplorée (1)!

La connaissance des chants propres aux diverses liturgies de l'Eglise d'Occident n'est pas d'une moindre importance, et son acquisition, au moins pour plusieurs de ses rites, ne présente pas les mêmes difficultés. S'il s'agit d'une liturgie qui a cessé d'être en usage, les recherches seront sans doute peu fructueuses et les résultats peu sûrs. Telles sont par exemple celles de l'abbé Lebeuf, sur l'ancien chant gallican (2), et

(1) Nous ne pensons pas qu'on nous objecte le travail inséré dans les Mémoires de l'Institut d'Egypte, et qui est dû à la plume de Villoteau. La matière y est traitée d'une manière si vague et si incomplète, qu'on peut douter que l'auteur ait même compris son sujet.

(2) *Traité historique sur le chant ecclésiastique.*

celles que, à la suite de ce savant, j'ai entreprises sur le même sujet (1). Mais, si l'on se propose d'étudier un rit existant, pratiqué sans interruption dans une grande Eglise, on ne courra point le risque de s'égarer dans le domaine de cette érudition fantastique si chère à certains esprits. La moisson de faits utiles ou curieux sera plus ou moins abondante, selon la richesse du terrain et l'habileté de l'explorateur; mais elle sera réelle et non imaginaire, et ses résultats, quels qu'ils soient, demeureront acquis à la science.

Il nous a donc paru utile de consigner ici le résultat de quelques recherches sur l'un des rits les plus célèbres qui aient subsisté à côté de la liturgie romaine, le rit ambrosien, qui n'a pas cessé, jusqu'à nos jours, d'être pratiqué dans la ville et dans une partie du diocèse de Milan. Quelques recherches faites sur les lieux nous ont permis de rassembler sur ce sujet des notions plus exactes et plus précises que celles qui ont cours généralement, bien qu'elles puissent sembler encore trop peu complètes. Nous nous décidons néanmoins à en faire part aux lecteurs de la *Revue*, parce qu'elles nous paraissent devoir ajouter quelque chose à l'ensemble de documents que ce recueil renferme déjà sur la question du chant religieux.

I

Avant de traiter du chant ambrosien, il convient de retracer sommairement la physionomie de l'œuvre liturgique dont il fait partie, et de rechercher en quoi elle s'écarte du type romain ou grégorien. Cet examen, qui doit jeter quelque lumière sur la

(1) *Revue de la musique religieuse*, tom. III.

question d'origine, est nécessaire pour se rendre compte de la forme des diverses pièces de chant, ainsi que de leur destination respective.

La messe ambrosienne commence, comme la romaine, par une antienne solennelle, qui porte dans les livres de cette liturgie le nom d'*Ingressa*. Elle se distingue de l'Introït romain par l'absence du verset et de la répétition. Sauf cette différence, l'office milanais reste, en cette partie, assez conforme au romain, les textes dont ces antiennes sont formées étant pour la plupart les mêmes que ceux de nos Introïts, bien qu'ils ne soient pas toujours placés aux mêmes jours.

Le *Gloria in excelsis* succède à l'*Ingressa*. Il est suivi de l'invocation *Kyrie eleison*, trois fois répétée, du *Dominus vobiscum* et de l'oraison. Autrefois, celle-ci précédait le *Gloria in excelsis* (1). Il est probable que le changement survenu en cet endroit a été opéré en vue d'une plus grande conformité avec le rit de l'Église romaine.

Viennent ensuite, au moins dans les messes solennelles, deux leçons : la première, tirée de l'Ancien Testament, est suivie du chant du répons Graduel, désigné dans les livres ambrosiens sous le nom de *Psalmellus;* la seconde, extraite du Nouveau Testament, répond à notre Épître. Celle-ci est suivie de l'*Alleluia* et de son verset, qui sont chantés par un ecclésiastique, à l'ambon, où se font toutes les lectures. A la messe pontificale, ce chant est confié à l'archidiacre, qui, pour plus de solennité, entonne trois fois l'*Alleluia*, n'en énonçant d'abord que deux syllabes, puis trois, puis le mot tout entier. A chaque fois, le chœur (ou plutôt, selon la pratique actuelle, l'orgue) achève le mot commencé ou y ajoute la

(1) V. Lebrun, *Dissertations historiques et dogmatiques sur les liturgies*. Diss. III, art II.

neume. Puis l'archidiacre cède la parole aux chantres de la chapelle, qui exécutent le verset en musique figurée, usage moderne, qui date du temps où les membres du clergé, cessant de s'appliquer à l'étude du chant ecclésiastique, laissèrent prendre dans les offices, à l'art nouveau de l'harmonie, une place d'autant plus considérable que ce terrain était moins défendu contre de tels envahissements par les goûts et les préférences des hauts dignitaires de l'Église.

Dans les temps qui n'admettent point le chant de l'*Alleluia*, cette pièce est remplacée par une autre nommée *Canticum*, qui correspond au *Tractus* de la liturgie romaine.

Le P. Lebrun, qui traite pourtant de la liturgie ambrosienne avec son exactitude ordinaire, a confondu le *Psalmellus* ou Graduel avec la *Psallenda* (sorte d'antienne qui fait partie de l'office canonial), et le *verset alléluiatique* avec l'antienne *Ante evangelium*, qui, dans aucun cas, n'en tient la place. Cet usage d'accompagner du chant d'une antienne solennelle la marche du diacre qui s'avance vers l'ambon, où il doit lire l'Évangile, n'est point particulier à l'Église de Milan. Il était pratiqué dans plusieurs Églises de France et même d'Italie ; et si, dans ce dernier pays du moins, l'influence toujours croissante des rubriques romaines l'a fait partout disparaître, d'anciens manuscrits sont encore là pour en constater l'existence. Nous en citerons un du Xe siècle, et noté en neumes, qui se conserve dans les riches archives de la cathédrale de Vérone, et deux autres de l'abbaye cistercienne de Nonantula, dont nous aurons l'occasion de parler plus loin. Notons seulement que, dans le rit ambrosien, le chant de l'antienne *Ante evangelium* n'est d'usage qu'aux quatre grandes solennités de l'année, qui sont Noël, l'Épiphanie, Pâques et la Nativité de la Sainte Vierge, fête patronale du Dôme.

L'Evangile est suivi d'une autre antienne, désignée par la rubrique : *Post evangelium*. Puis, le célébrant ayant récité l'oraison *Super sindonem*, le chœur chante l'Offertoire, qui porte, dans les livres ambrosiens, le nom d'*Offerenda*. Comme dans l'ancienne liturgie romaine, ce chant était un répons composé d'une antienne fort chargée de notes et d'un ou plusieurs versets, que l'on retranchait ou que l'on répétait plusieurs fois, selon la durée de la cérémonie qui s'accomplissait en ce moment. Aujourd'hui, dans l'une comme dans l'autre liturgie, l'antienne seule est demeurée, la cérémonie de l'Offrande ayant été ou complétement supprimée ou fort abrégée. Ce dernier cas est celui du rit ambrosien, où s'est conservé un reste de l'ancien usage, par l'institution d'un corps spécial, composé de vieillards, hommes et femmes, qui, revêtus de costumes d'une forme antique, continuent chaque jour à représenter le peuple, en offrant, aux messes solennelles, le pain et le vin, matière du sacrifice.

Quant aux versets de l'Offertoire, leur exécution paraît avoir cessé bien plus tard que dans la liturgie romaine. Pour en retrouver le texte et la note dans les livres de cette dernière liturgie, il faut remonter aux antiphonaires des Xme et XIme siècles; au moins croyons-nous qu'on en trouverait peu d'exemples postérieurs à cette époque, si ce n'est, bien entendu, à la Messe des Morts, dont l'Offertoire conserve encore un verset dans nos livres usuels. Il en est autrement du rit ambrosien, dont les livres de chant, notés aux XVme et XVIme siècles et qui sont toujours de service en plusieurs Églises, renferment encore cette partie de l'office. Si elle est tombée en désuétude, il faut sans doute l'attribuer, non au désir d'abréger le service divin, mais à l'usage moderne de placer à cet endroit un motet de circonstance, exécuté par

les musiciens de la chapelle, usage d'ailleurs conforme à celui qu'observent les chantres pontificaux, et qui peut bien leur avoir été emprunté.

Les prières et cérémonies qui se font à l'autel pendant le chant de l'Offertoire étant terminées, le célébrant entonne le Symbole de Nicée. Viennent ensuite l'oraison *Super oblata,* qui répond à la *Secrète* romaine, bien qu'elle soit récitée à haute voix ; la Préface, dont le chant diffère peu du romain, et le *Sanctus*. L'Église de Milan ne paraît point avoir adopté la coutume de faire chanter pendant l'Élévation un motet au Saint Sacrement, comme on le pratique en beaucoup d'Églises depuis le XVIme siècle ; seulement l'orgue continue à se faire entendre jusqu'à ce que le célébrant ait achevé la prière sacrée (1).

Le Canon terminé, et pendant que le célébrant opère la fraction de l'hostie, on chante une antienne nommée *Confractorium*. Elle est suivie du chant du *Pater*. Le reste de la messe ne renferme plus d'autre pièce de chant que l'antienne de la Communion, qui porte le nom de *Transitorium*. L'*Agnus Dei* ne se chante jamais, sinon aux Messes des Morts.

Quant à l'office canonial, sa forme n'est pas moins différente de celle qu'il conserve dans le Bréviaire romain. Nous n'avons point à parler de la distribution du Psautier, ni des différentes parties du Bréviaire ambrosien. Bornons-nous à indiquer l'ordre de l'office solennel des vêpres.

Cet office commence par la salutation ordinaire du célébrant, *Dominus vobiscum,* après laquelle un ecclésiastique placé à l'ambon entonne un répons nommé

(1) Un fait digne de remarque, et qui peut être de quelque importance au point de vue de l'histoire de l'orgue, c'est que l'adoption de cet instrument, dans l'Eglise de Milan, ne s'étend qu'aux *jeux à bouche* (de fond ou de mutation), les *jeux d'anche* restant exclus.

Lucernarium, et en chante le verset. Vient ensuite une antienne (*antiphona in choro*), puis l'hymne, laquelle est suivie d'un autre répons, intitulé *Responsorium super hymnum*. On chante ensuite deux psaumes et le *Magnificat*, suivis chacun d'une antienne et d'une oraison. Pour ce dernier, avant de commencer l'antienne, on répète le premier verset du cantique, ce qui est de règle pour tous les cantiques évangéliques. Les antiennes ne se doublent jamais.

L'office se termine par le chant d'une ou de plusieurs pièces nommées *Psallendæ*, sortes d'antiennes que l'on répète deux fois, en faisant précéder la répétition de la doxologie ordinaire *Gloria Patri*, modulée suivant une formule propre à chacun des huit modes du plain-chant et différente de la psalmodie ordinaire. Cette forme de chant revient très-souvent dans l'office ambrosien.

Tel est, en négligeant une foule de détails accessoires qui ne sont pas de notre sujet, le plan général de l'office ambrosien. Son exposé, tel que nous l'avons présenté, en révèle tout d'abord les conformités et les différences par rapport à la liturgie romaine. En les indiquant d'une manière plus précise, nous rechercherons à quelles inductions elles peuvent donner lieu, quant à la question d'antiquité relative.

II.

Le premier détail qui doive nous arrêter est la forme de l'Introït. Une tradition, reproduite par la plupart des auteurs qui ont écrit sur la liturgie, attribue au pape saint Célestin, qui gouverna l'Église au commencement du Vme siècle, l'institution de cette partie de la messe. C'était un psaume accompagné de

son antienne, que l'on répétait entre chaque verset. Un auteur du moyen âge, que nous aurons plus d'une fois l'occasion de citer dans le cours de ce travail, remarque que le Graduel de saint Grégoire donne toujours à l'Introït deux versets, et cette observation est confirmée par le témoignage des plus anciens manuscrits (1). Le même auteur fait mention de l'affirmation de plusieurs écrivains, suivant lesquels le psaume de l'Introït était primitivement chanté en son entier. Ce qui paraît certain, c'est que la réduction opérée en cette partie de l'office fut progressive, le nombre des versets que l'on chantait dépendant de la longueur de la cérémonie et du bon plaisir de l'évêque officiant, que les Ordres romains nous montrent faisant signe au chantre d'entonner le *Gloria Patri* avant la dernière répétition de l'antienne. C'est ainsi que, de suppression en suppression, on en vint à ne plus chanter, avec l'antienne redoublée, que le premier verset suivi de la doxologie, ainsi que cela se pratique communément depuis plusieurs siècles. Dans la liturgie ambrosienne on alla plus loin, et l'antienne fut seule conservée. Les témoignages positifs que nous avons allégués prouvent évidemment que, sur ce point, cette liturgie s'est écartée, plus que la romaine, des traditions de la première antiquité.

Mais, sur le fond même de ces pièces, s'élève une question importante, qui se reproduit d'ailleurs au sujet des autres parties de l'office. Ce fond étant en grande partie, comme on l'a vu plus haut, commun aux deux liturgies, quelle est celle des deux qui l'a emprunté à l'autre? Raoul, doyen de Tongres, au diocèse de Liége, qui écrivit, sur la fin du XIVme siècle, un ouvrage sur la liturgie, et qui, dans un voyage qu'il

(1) RADULPHUS DE RIVO, *Decani Tungren. De canonum observant.*, prop. 23. Apud HITTORPIUM, *De divinis Officiis.*

avait fait en Italie, avait étudié les rits romain et milanais avec un soin scrupuleux dont son livre fournit des preuves à chaque page, ainsi que nous aurons nous-même l'occasion de le constater, Raoul de Tongres ne doute pas de l'antériorité de l'office ambrosien. Une preuve qu'il en donne, c'est que les chants communs aux deux liturgies y retiennent le même mode, comme par exemple l'Introït *Gaudeamus*, qui, dans l'une et dans l'autre, est du premier ton. Mais, ajoute-t-il, la note ambrosienne est plus forte, plus dure et d'une plus grande étendue (1). Nous regrettons de ne pouvoir fournir aux lecteurs le moyen de contrôler cette dernière observation, dont nous avons pu nous-même d'ailleurs apprécier la justesse. Au reste, ce que nous aurons à dire plus loin des caractères propres au chant ambrosien aidera peut-être à la comprendre. Mais il n'est pas besoin de faire observer que, présentée dans ces termes, elle laisse intacte la question de priorité, laquelle ne saurait être non plus tranchée par la conformité de mode. Bien plus, le doyen de Tongres nous paraît ici se contredire en supposant que le rit romain aurait tiré ses Introïts de l'ambrosien, puisque, dans la même page, il rapporte, sans doute d'après la Chronique papale d'Anastase, l'histoire de l'institution de l'Introït par le pape saint Célestin ; ce qui prouve au moins que c'est de Rome que cet usage s'est répandu dans les autres Églises. On ne voit donc pas pourquoi l'Église romaine aurait tiré de celle de Milan les textes et les chants qui composent cette partie de l'office.

(1) Officium autem ambrosianum longè præcessit romanum.... Et hujus signum est, quia cantus concurrentes utrobique sunt ejusdem toni, ut Introitus GAUDEAMUS utrobique est primi toni. Sed nota ambrosiana est fortior, durior et magis extensa. RADULPHUS TUNGREN., prop. 23.

La différence des deux offices, en ce qui concerne le chant du *Kyrie eleison*, est quelque chose de plus considérable. Il est évident que cette formule de prière a passé de l'Eglise grecque à la latine, et les actes du concile de Vaison, de l'an 529, nous attestent qu'elle était déjà en usage à Rome et dans toutes les provinces d'Italie, au commencement du VIe siècle. Il est vrai que quelques contemporains de saint Grégoire-le-Grand, assez mal au courant des rites pratiqués à Rome, lui reprochaient l'introduction de celui-ci comme une innovation causée par une condescendance blâmable à imiter l'Eglise de Constantinople. Mais, dans sa célèbre lettre à Jean, évêque de Syracuse, ce saint pape, repoussant cette accusation, fait observer que, par le passé non plus qu'au moment où il écrit, le *Kyrie eleison* ne se disait dans son Eglise à la manière des Grecs. « Chez eux, continue-t-il, » tous le disent ensemble ; chez nous, il est dit par » les clercs, auxquels répond le peuple. De plus, » nous disons autant de fois *Christe eleison*, ce que les » Grecs ne disent jamais (1). »

Si ce texte de saint Grégoire ne nous apprend pas à quelle époque ont été introduites ces modifications, dont lui-même pourrait bien être l'auteur, il signale très-clairement les différences principales du chant du *Kyrie* dans les deux Eglises, grecque et latine ; la première ne faisant consister cette litanie que dans une sorte d'acclamation populaire, à laquelle on avait substitué, à Rome, un chant solennel et harmonieusement ordonné, complété par l'addition de l'invocation *Christe eleison*, qui n'a jamais été en usage dans

(1) KYRIE ELEISON autem nos neque diximus neque dicimus sicut a Græcis dicitur ; quia in Græcis simul omnes dicunt, apud nos autem a clericis dicitur et a populo respondetur ; et totidem vicibus etiam CHRISTE ELEISON dicitur, quod apud Græcos nullo modo dicitur. L. VII, epist. 64.

l'Eglise orientale. En outre, ce n'est pas seulement à un seul endroit de la messe, mais plusieurs fois dans le cours d'un même office, que cette forme de supplication est employée dans cette dernière Eglise. Or le rit de Milan ayant gardé, sous ces divers rapports, à la différence de celui de Rome, une évidente conformité avec l'usage des Grecs (1), on est en droit de conclure de cette circonstance qu'il est resté en ce point à peu près ce qu'il devait être au moment où l'Occident commença à emprunter à l'Orient une coutume devenue bientôt universelle. On ne doit pas omettre non plus de remarquer que le concile de Vaison, tenu plus de soixante ans avant le pontificat de saint Grégoire, en introduisant cette pratique dans les Gaules, où elle n'avait point encore pénétré, s'appuie sur l'autorité du siége apostolique et des autres Eglises d'Italie qui l'avaient adoptée; mais il ne parle pas du *Christe eleison*, ce qui semble indiquer que cette addition n'était pas encore en usage (2).

Venons au chant du Graduel, ou *Psalmellus*. Les anciens liturgistes classaient généralement cette pièce parmi les *Répons*, nom qui sert à désigner les chants dans lesquels le chœur répondait à une voix seule qui alternait avec lui. *Vocata hoc nomine*, dit S. Isidore (3), *quod, uno canente, chorus consonando respondeat*. Et il attribue à l'Italie l'invention de cette forme de chant. Quant à la définition qu'il en donne, il est facile d'y reconnaître les parties constitutives du répons, c'est-à-dire les deux versets qui le composent, et dont l'un

(1) Sciendum est quod Græci et Ambrosiani multum ad horas frequentant KYRIE ELEISON. Et, in missa ambrosiana, dicitur ter KYRIE ELEISON, in tribus locis: post GLORIA IN EXCELSIS, et post Evangelium, et in fine missæ. RAD. TUNGR, ibid.

(2) *Conc. Vas.* an. 529, c. 3 ap. Lebrun, ibid.

(3) ISID. HISPAL, *De ecclesiast. Off.*, 1, cap. 8.

est chanté par la masse du chœur, l'autre par une ou deux voix isolées. Ce qui distingue le répons de la messe, ou Graduel, de ceux du reste de l'Office, c'est que, dans ces derniers, on pratique à la fin, après le verset dit par une seule voix, une répétition de tout ou partie du premier chant, ce qui n'a plus lieu dans le second, quoique, à cet égard, le témoignage des anciens liturgistes, et particulièrement de l'auteur du livre connu sous le nom d'Alcuin, aussi bien que la pratique de quelques Eglises qui, jusqu'à nos jours, ont retenu cette coutume, ne doive nous laisser aucun doute sur son antiquité. A Milan, on est même allé jusqu'à omettre entièrement le chant du verset, en sorte que le *Psalmellus* ne se distingue plus des antiennes. Néanmoins les livres notés à l'usage de cette Eglise donnent *in extenso* le chant de cette pièce.

Quant à son institution, Raoul de Tongres, d'accord en cela avec la plupart des écrivains du moyen âge qui ont traité des rites sacrés, n'hésite pas à l'attribuer à saint Ambroise, aussi bien que celle de l'*Alleluia* (ou verset alléluiatique) : *Gradualia et Alleluia Ambrosius in suo officio multa ordinavit.* Et il ajoute que saint Grégoire les a tirés de là pour les introduire dans l'office romain, ainsi que d'autres qu'il y a ajoutés (1). Ce qu'il y a de certain, c'est que cette partie de l'office romain et ambrosien dérive d'une source commune, quelle que soit celle des deux Eglises qui l'ait empruntée à l'autre. Les textes sont constamment les mêmes, et les chants, identiques quant au mode, diffèrent peu entre eux quant au caractère mélodique. Il nous a même paru que c'était dans cette partie de l'office que les deux rits pré-

(1) Et Gregorius ad missam tam illa quam alia in romano officio imposuit. Ibid.

sentaient la plus grande analogie sous le rapport du chant.

Toutefois, nous ne devons pas omettre ici une remarque importante. Le *Psalmellus*, dans la liturgie ambrosienne, servant à séparer le chant de l'Epître de de celui de la leçon qui la précède, il en résulte que l'omission de cette leçon entraîne la suppression du répons. Or l'usage de supprimer l'une et l'autre était générale avant saint Charles. Raoul de Tongres le témoigne expressément (1), tout en exceptant la cathédrale du nombre des églises qui prenaient cette liberté; et les premiers missels imprimés que j'ai pu consulter, grâce à l'obligeance de M. l'abbé Bianchi, possesseur d'une riche bibliothèque liturgique, confirment pleinement l'observation de cet auteur. Bien plus, un missel du IXe ou du Xe siècle, conservé dans la Bibliothèque ambrosienne, et qui est peut-être le plus ancien monument de cette liturgie qui soit aujourd'hui connu, ne donne qu'une leçon pour chaque messe, sinon à l'une de celles de Noël, qui en a deux. Mais, comme ce manuscrit n'appartient pas à la classe des missels pléniers, son silence sur ce point n'est rien moins qu'un argument décisif, surtout lorsqu'on a à lui opposer tant de témoignages en faveur de l'existence de cet usage à une époque très-reculée. On peut les voir dans la dissertation du P. Lebrun sur la liturgie ambrosienne. Ce que je puis affirmer, c'est que mes recherches n'ont pu me faire découvrir le chant des *Psalmelli*

(1) Et hodiè, ut dicunt, ecclesiæ plures civitatis mediolanensis, ex more romano, sola lectione cum alleluia contenti (sic) sunt. In ecclesia tamen majore, semper servatur antedictus decor, quem in romano officio in quatuor missis Nativitatis Domini receptum videmus. Ibid. — Cette dernière observation de Raoul semble indiquer que le rit romain avait autrefois pratiqué cet usage de faire réciter deux leçons à la messe; et c'est peut-être l'explication la plus naturelle de la présence, à cet endroit de l'office, de deux pièces de chant aux messes solennelles.

dans des livres de chœur d'une époque tant soit peu reculée ; ceux dont se sert le bas-chœur du Dôme, pour cette partie de l'Office, sont d'une copie toute récente. Quant aux anciens livres de chœur du XVe ou du XVIe siècle qui m'ont été communiqués à la Basilique de saint Ambroise et ailleurs, je n'y ai trouvé aucune pièce entre l'*Ingressa* et l'*Alleluia*. Cette lacune confirme ce que nous savions déjà, que le chant des *Psalmelli* était généralement abandonné lorsque saint Charles le rétablit ; mais, pour la combler, fut-on obligé de recourir aux sources romaines ? On serait tenté de le croire, en présence des faits qui viennent d'être énoncés.

Quant à l'*Alleluia*, le caractère de ce chant dans les deux liturgies donnerait lieu aux mêmes observations que pour la pièce précédente. Il existe toutefois, dans sa notation, une différence qui doit être signalée : dans les livres ambrosiens, il n'y a de noté que le verset ; en sorte que le chantre qui monte à l'ambon est obligé de créer lui-même l'intonation de l'*Alleluia*, qui doit être, comme on sait, analogue à la modulation du verset. Cette lacune est remarquable, et nous fournit une nouvelle preuve de la persistance avec laquelle les livres ambrosiens se sont maintenus conformes à ce qu'ils étaient dans l'origine. C'est là bien évidemment une pratique des premiers temps et l'indice d'une époque où une foule de détails restaient abandonnés à la tradition orale, parce que l'on pouvait se fier à l'intelligence et au savoir des chantres, pour lesquels cette partie des études ecclésiastiques était l'objet de soins assidus. Les choses ont bien changé depuis lors, à Milan comme ailleurs, et on ne s'en aperçoit que trop ; soit que, comme à Milan, cet ordre des fonctions sacrées ait continué à être rempli par le clergé, soit qu'il reste livré à des mercenaires, comme cela a lieu chez nous.

Nous devons nous arrêter encore sur une particularité liturgique, en apparence étrangère à l'objet de ce travail, mais dont la considération doit influer sur les conclusions historiques que nous aurons à formuler. Nous voulons parler de la fraction de l'hostie, qui, dans la messe ambrosienne, a lieu, comme on l'a vu plus haut, entre le Canon et le *Pater*. Nous savons, par le témoignage de saint Grégoire, qu'il en était de même dans la liturgie romaine, avant les réformes que ce grand Pape lui fit subir. Dans la lettre citée plus haut, répondant à ceux qui lui reprochaient d'avoir, par ses innovations liturgiques, humilié son Église devant celle de Constantinople (où en effet la fraction de l'hostie s'est toujours faite après l'Oraison dominicale), il n'allègue pas, comme tout à l'heure pour le *Kyrie*, un usage plus ancien que lui, mais des raisons de convenance qu'il croit autorisées par la tradition apostolique (1). Mais si la fraction de l'hostie précédait le *Pater* dans la liturgie romaine, antérieurement à saint Grégoire, cette liturgie devait avoir, comme l'ambrosienne, comme la gallicane (2), une antienne dont le chant accompagnât ce rit auguste. Sur ce point, nous avons à présenter plus que des conjectures, puisque, postérieurement à saint Grégoire, des livres, d'ailleurs conformes aux usages romains, renferment encore la rubrique et le texte des antiennes *in fractione*. Tel est le manuscrit R. D. 3 6, de la Bibliothèque angélique à Rome, qui est du Xe et peut-être du IXe siècle (3), et qui a servi au P. Angelo Rocca pour son édition de l'Antiphonaire de saint Grégoire. Tel

(1) *S. Greg. Epist.*, loc. cit.

(2) *S. Germani Ep. Paris, Exposit. Missæ, ap.* MARTEN., *De antiquis Eccl. ritibus.* — LEBRUN, diss. IV., art. 11.

(3) Ce manuscrit offre, sous le rapport de la notation comme de l'écriture, la plus grande analogie avec le prétendu Antiphonaire de Saint-Gall, publié par le R. P. Lambillotte.

est encore le manuscrit de la Bibliothèque de la Minerve, coté C. IV, 2, et celui de l'abbaye cistercienne de Sainte-Croix-en-Jérusalem (F. LXII), qui n'est qu'un double contemporain du premier et qui provient, ainsi que lui, du monastère de Nonantula, près de Modène. Citons encore deux manuscrits, l'un du chapitre de Monza, l'autre de la cathédrale de Padoue, que l'on peut rapporter au XIe ou au XIIe siècle, et qui, bien que évidemment rédigés pour des Églises qui suivaient le rit romain, renferment pourtant cette particularité liturgique.

Tous ces manuscrits donnent le texte et le chant de ces antiennes, qui portent invariablement la rubrique *In fractione*, où l'on reconnaît facilement le *Confractorium* de la messe ambrosienne. Le manuscrit de la Bibliothèque angélique nous donne même à cet égard une indication plus précise. On y lit, à l'office du samedi saint, cette rubrique : « *Antequam dicatur* PAX DOMINI, *incipit in fractione:* HIC EST AGNUS, etc. » On voit par là que l'antienne se chantait pendant ou après l'oraison *Libera nos*, qui, depuis la réforme liturgique de saint Grégoire, accompagne le rit de la fraction.

Les autres antiennes que ces manuscrits nous présentent sous la même rubrique sont celles que nous avons publiées dans ce recueil, à propos de la liturgie gallicane (1). L'antienne *Venite populi*, toute semblable, pour le chant comme pour le texte, y est fixée au jour de Pâques. L'autre, *Emitte Angelum tuum*, ou, suivant la leçon du manuscrit de Padoue, *Emitte Agnum tuum*, n'est qu'une variante de celle que nous avons publiée et qui commence par ces mots : *Emitte Spiritum tuum*. Le texte donné par les manuscrits d'outre-monts s'applique spécialement à la fête de Noël,

(1) *Revue*, t. III.

et sa comparaison avec celui des manuscrits cisalpins, dont nous avons tiré notre leçon, prouve évidemment que celle-ci n'est qu'une modification de la formule primitive (1).

Nous avons cherché en vain ces antiennes parmi les *Confractoria* de la liturgie ambrosienne. Une seule, le *Venite populi*, se trouve dans les livres de cette liturgie, mais sous une autre rubrique. C'est le *Transitorium*, ou Communion, de la Messe de Pâques. Quelques variantes de peu d'importance dans le texte et dans le chant, et qui n'empêchent pas de reconnaître dans cette pièce, telle que nous l'avons publiée, celle que renferment les livres de Milan, semblent indiquer qu'elle ne nous en est point venue directement.

C'est donc à tort que nous avons, sur la foi de Lebeuf, dont l'érudition est aussi peu sûre que le goût, donné cette pièce et celle qui l'accompagne comme des débris de l'ancien rit gallican. A l'égard de la première, il est clair que, constituant, dans la liturgie ambrosienne, non point une addition ou un remplissage, comme dans le rit de Lyon et des autres Eglises de France, mais une partie intégrante d'un office aussi solennel, aussi séculairement invariable que

(1) TEXTE DU MS. DE MONZA.

Emitte ANGELUM TUUM, *Domine, ut* DIGNETUR *santificare corpus et sanguinem tuum.*

Nos frangimus, Domine; tu dignare BENEDICERE, *ut immaculatis manibus illud tractemus. O quam beatus* VENTER ILLE QUI CHRISTUM *meruit* PORTARE! *O quam* PRETIOSA GEMMA ET MARGARITA *quam lucis mundi illustrat gratia! O quam beati* PEDES *illi qui Christum meruerunt sustinere; cui Angeli et Archangeli offerunt munera* SEMPITERNA (sic) *et excelso Regi! Alleluia.*

TEXTE DE NOTRE MS.

Emitte SPIRITUM TUUM, *Domine, et dignare,* SANTIFICANDO, MUNDARE CORDA ET CORPORA NOSTRA, AD PERCIPIENDUM *corpus et sanguinem tuum.*

Nos frangimus, Domine; tu dignare TRIBUERE *ut immaculatis manibus illud tractemus. O quam beatum* PECTUS ILLUD QUOD CHRISTI CORPUS *meruerit* DIGNE PERCIPERE! *O quam lucis mundi illustrat gratiam* (sic)! *O quam beati* VIRI *illi qui Christum meruerint sustinere; cui Angeli et Archangeli munera offerunt* IMMORTALI *et excelso Regi! Alleluia.*

celui de Pâques, elle n'a pas dû s'y introduire à titre d'emprunt; son existence dans des livres d'origine romaine, surtout dans l'Antiphonaire de la Bibliothèque angélique, qui paraît avoir été en usage à Rome, indique qu'elle était également en usage, mais avec quelques variantes, dans la liturgie telle qu'elle se célébrait dans cette capitale du monde chrétien, avant et même depuis le pontificat de saint Grégoire. C'est de là sans doute qu'elle s'est introduite dans l'Eglise gallicane, aussi bien que l'autre, que nous avons rapportée, et qui paraît provenir de la même source.

Les renseignements que nous présentons, au sujet de la messe ambrosienne, ne seraient pas complets si nous ne disions un mot des chants communs, qui en font une partie importante. Comme dans la liturgie romaine, ces chants sont de deux sortes: les uns ne consistent que dans certains versets très-courts, tels que le *Kyrie eleison*, qui se chante en trois endroits différents de la messe, en diverses monitions ou acclamations du prêtre et du diacre, avec les réponses du chœur, ainsi que dans les formules des prières récitées par le célébrant, telles que celles des Oraisons et des Préfaces. Tout cela est noté dans les Missels et se trouve reproduit dans un livre souvent cité, la *Regola del canto ambrosiano*, de Camille Perego. Cet ouvrage, publié en 1662, par l'autorité du cardinal Frédéric Borromée, cousin germain et successeur de saint Charles, est, pour la liturgie ambrosienne, ce qu'est pour la romaine le *Directorium chori*, de J. Guidetti. Quoiqu'il n'ait point été réimprimé, il n'est pas d'une excessive rareté; mais, uniquement composé des formules usuelles de l'office, il est plus qu'insuffisant pour donner une connaissance, même approximative, du chant ambrosien. De plus, ce livre est si mal imprimé, qu'il est impossible d'ad-

mettre comme fidèles toutes les leçons qu'il renferme. C'est faute d'avoir fait cette observation que M. Th. Nisard, qui a emprunté à Perego la plus grande partie de son article sur le chant ambrosien, publié dans le *Dictionnaire de plain-chant* de M. J. d'Ortigue (1), a donné comme chant de la Préface un inconcevable assemblage de notes qui n'appartient à aucune tonalité. En rétablissant les notes à la place qui leur convient sur la portée, on a un chant qui diffère très-peu de celui de l'Eglise romaine ; similitude qui, pour le dire en passant, confirme singulièrement l'opinion généralement répandue au sujet de la haute antiquité du chant de cette partie de la messe. Quant à l'assertion de l'abbé Poisson, que saint Ambroise en serait l'auteur, nous ne savons sur quoi elle est fondée. Saint Ambroise passe, il est vrai, pour avoir composé un grand nombre de Préfaces, et la liturgie qui porte son nom en contient un nombre beaucoup plus considérable que le Missel romain ; mais cela ne prouve pas qu'il soit l'auteur d'un chant qui remonte très-probablement aux premiers essais de célébration solennelle de la messe en Occident.

Nous avons extrait d'un magnifique Missel du XVe siècle, conservé dans la sacristie de la basilique ambrosienne, le chant de plusieurs versets et intonations de la messe. On remarquera celui du *Dominus vobiscum* et du verset *Pacem habete*, avec sa réponse terminée par une neume prolongée. Ce verset est chanté par le diacre, après l'antienne *Post Evangelium* (2).

La seconde classe des chants communs de la messe se compose de pièces plus longues, dites par le chœur.

(1) *Encyclopédie théologique*, de Migne.

(2) Voir pour les citations des pièces notées, l'*Appendice* qui suit cet article.

Ce sont, dans la liturgie ambrosienne, le *Gloria in excelsis*, le *Credo* (dont le Missel cité plus haut nous a fourni les intonations) et le *Sanctus*. Les livres de chœur de l'Eglise de Milan ne donnent qu'un chant, ou tout au plus deux, pour ces diverses parties de l'office. On sait que tel était, même dans le rit romain, l'usage de l'antiquité, usage auquel les Chartreux sont jusqu'à nos jours demeurés fidèles (1). Si l'Eglise de saint Ambroise n'y a point dérogé dans ses livres, ce n'est là qu'une lettre morte, cette partie de l'office étant habituellement chantée par la chapelle, en musique moderne.

Si maintenant on cherche à tirer de ce qui précède une conclusion concernant l'antiquité relative des deux liturgies romaine et ambrosienne, le caractère général de cette dernière, sa constance dans l'observation d'un grand nombre de rits primitifs qui ont disparu de l'autre, semblent lui assurer une prééminence d'antériorité. Au moins telle est l'opinion des Milanais, qui regardent leur liturgie comme le type de celle de Rome. On a vu, par ce que nous avons rapporté plus haut de Raoul de Tongres, que cette manière de voir était reçue au XIVe siècle. Sans la discuter ici, ce qui ne serait ni de notre compétence ni du sujet que nous nous sommes proposé de traiter, nous devions en faire mention comme d'un point de départ dans notre appréciation historique du chant ambrosien.

(1) Item Ambrosiani ad eorum KYRIE ELEISON, ad GLORIA IN EXCELSIS, ad CREDO, ad SANCTUS, unicam servant notam Et de GLORIA IN EXCELSIS et SANCTUS, in Graduali beati Gregorii Romæ, paucæ sunt notæ. RAD. TUNG., ibid.

III

Nous devons maintenant nous demander jusqu'à quel point l'examen de ce chant en lui-même peut influer sur la solution de la question qui vient d'être énoncée. Il est clair que, s'il était prouvé que la constitution du chant de l'Église de Milan remonte à saint Ambroise, et par conséquent au IVe siècle, il n'y aurait pas lieu de révoquer en doute l'opinion qui fait de ce chant le type de tous ceux de l'Église latine. Il importe donc de rechercher avant tout quelle part doit être attribuée à l'illustre docteur dans cette œuvre musicale.

Les érudits qui se sont livrés à un examen analogue, au sujet de la liturgie ambrosienne elle-même, ont très-judicieusement remarqué que saint Ambroise ayant été appelé, n'étant encore que catéchumène, à gouverner une Église déjà illustre; qui comptait une longue suite de pontifes, n'a point eu à créer, pour l'usage de cette Église, un corps d'observances et de formules sacrées. Cette considération, qui n'est pas moins juste lorsqu'on l'applique au chant, devait faire assigner à celui-ci une origine plus ancienne. On a donc dit que son institution remontait à saint Miroclès, qui passe pour le premier évêque de Milan, et que saint Ambroise n'avait fait que le coordonner et l'enrichir de nouvelles inspirations. De là une assertion souvent répétée, d'après laquelle le saint pontife aurait établi une classification des mélodies reçues dans l'Église en quatre séries ou modes, qui auraient été portées à huit par saint Grégoire-le-Grand. Que le plus ancien système de classification des mélodies ecclésiastiques ait été tel en effet, cela est infiniment probable; nous essaierons bientôt de l'éta-

blir : mais qu'il doive être attribué à saint Ambroise, c'est ce qu'on ne saurait regarder comme certain, à moins d'une tradition assez ancienne pour faire autorité. Or nous n'en avons trouvé aucune de ce genre, à moins qu'on ne doive considérer comme telle les dires de quelques écrivains modernes qui ne font autre chose que se copier.

Nous exposerons plus loin, d'après les témoignages de l'histoire, ce qui, dans l'institution du chant, nous paraît pouvoir être rapporté avec quelque certitude à saint Ambroise. Maintenant nous allons essayer de donner une idée de celui de Milan, d'après les monuments qui en subsistent, et sur lesquels se règle encore aujourd'hui l'usage de cette Église.

Au premier abord, ce chant n'a rien qui le distingue de celui de l'Église romaine. Les diverses formes de pièces dont il se compose sont, comme on l'a vu plus haut, à peu près les mêmes que celles des livres romains. La nomenclature des modes auxquels elles appartiennent est aussi la même que pour le chant grégorien, chacun de ces modes se spécifiant de part et d'autre par les mêmes cordes principales, finale et dominante. Mais si l'on examine attentivement la composition d'un certain nombre de ces pièces, on ne tardera pas à s'apercevoir qu'elle est d'un goût bien différent de celui qui domine dans le corps du chant romain. Or cette observation ne pouvait frapper les observateurs superficiels.

Elle n'avait pas échappé au diligent et scrupuleux doyen de Tongres. Pour lui le chant ambrosien, qu'il appelle solennel et fort, est entièrement différent du romain. C'est de Milan, suivant lui, que ce chant aurait passé dans l'Eglise romaine, mais en se modifiant; y ayant été introduit par les souverains pontifes saint Grégoire-le-Grand et Vitalien, et ayant reçu d'eux, ou de leurs successeurs, la forme qu'il a conservée et

qui le rend préférable sous le rapport de l'égalité et de la douceur (1). Un siècle environ après Raoul, un musicien de premier ordre, qui, apparemment, connaissait bien le chant de l'Église dans laquelle il exerçait les fonctions de maître de chapelle (2), Gaffori, en traite d'une manière assez détaillée dans le premier livre de sa *Practica musicæ*, imprimée pour la première fois en 1496, et nous avons pu nous convaincre nous-même de la parfaite exactitude de tout ce qu'il dit à ce sujet. En voici un trait caractéristique :

Au chapitre quatrième de l'ouvrage qui vient d'être cité, Gaffori, après avoir parlé des déductions de bécarre et de bémol, fait observer que celle-ci, en se substituant à la première, rend la modulation plus douce, et il ajoute que cela se pratique souvent dans le chant ambrosien (3). Plus loin, au chapitre VII, où il expose les espèces d'octaves qui spécifient les divers modes, il présente la même observation sous une autre forme : « C'est par le mélange des modulations lydienne (octave F c f) et mixolydienne (octave G d g) qu'on obtient, dit-il, une mélodie plus suave, *ce que nos Ambrosiens observent dans les modes ecclésiastiques*, lorsqu'ils modulent le cinquième et le septième, en mélangeant ensemble leurs quartes et leurs quintes par le passage de la déduction de bécarre à celle de

(1) Officium enim ambrosianum.... habet solemnem et fortem cantum, omnino alium a romano, quem, hodierna die, sonora et forti voce servant clerici civitatis et diœcesis mediolanensis. Et exinde apud Romanos B. Gregorius et Vitalianus, papæ, cantum romanum receperunt, qui per eos, seu per alios, sub tenore et tono qui hodie cantatur ubique exstitit magis planus et dulcoratus. *Pr. XII.*

(2) Je ne sais pourquoi M. Fétis lui refuse ce titre, tout en lui accordant celui de Maître des enfants, qui, dans plusieurs Églises, n'en était qu'un synonyme. Il s'intitule lui-même *delubri mediolanensis Phonascus*, et les archives de la chapelle du Dôme renferment encore, s'il faut s'en rapporter à l'inventaire, les compositions qu'il avait écrites pour l'usage de cette Eglise.

(3) Solet quandoque B mollis qualitas in locum B quadræ deducta *(quad Ambrosiani sæpius observant)* modulationem reddere suaviorem.

bémol (1). » Si ce passage pouvait présenter quelque obscurité, elle serait bientôt dissipée par l'examen du répons *Caligaverunt*, que nous reproduisons d'après la leçon ambrosienne et tel qu'il se trouve noté dans le psautier imprimé à Milan en 1574, sous le pontificat de saint Charles. On remarquera la modulation de cette pièce, qui commence sur les cordes caractéristiques du cinquième mode, et se poursuit de même jusqu'au mot *populi*, où se trouve une cadence en *sol*, finale du septième mode, auquel appartient le reste du répons, jusqu'au verset exclusivement où reparaît la modulation du cinquième. Or ce n'est pas là une de ces irrégularités accidentelles dont l'Antiphonaire romain lui-même n'est pas exempt, si correct qu'il soit cependant sous ce rapport. Il nous serait facile d'en rapporter d'autres exemples tout-à-fait semblables, dont la multiplicité est une preuve que ce mélange de modes est habituel dans le chant ambrosien. Si maintenant on veut toucher du doigt, pour ainsi dire, la différence que présente à cet égard le chant grégorien avec l'ambrosien, que l'on rapproche de ce répons ainsi noté celui de l'Antiphonaire romain, qui est le neuvième de l'office nocturne du vendredi saint, et l'on se rendra parfaitement compte de la dissemblance la plus caractéristique qui existe entre les deux systèmes. Cette comparaison est d'autant plus facile que ces deux répons, presque identiques quant à la lettre, sont évidemment, malgré leur peu de ressemblance apparente, modelés l'un sur l'autre, quant à la cantilène. On peut s'en assurer en confrontant les cadences *Oculi mei* et *Consolabatur me*, qui, dans l'une et l'autre pièce, se terminent sur les mêmes

(1) Plerumque, alterna lydiæ et mixolydiæ modulationis commutatione, redditur concentus suavior. Quod potissime Ambrosiani nostri in ecclesiasticis observant modis, quum quintum ipsum et sextum, commutatione B duræ qualitatis in B molli, tanquam diapentes et diatessaron specie commixtos modulari solent.

cordes, bien qu'amenées par un progrès de notes assez différent. Quant aux deux cadences sur *Populi* et *Dolor meus*, l'ambrosien les fait sur le *sol* et le romain sur le *fa*, parce que ce dernier, suivant la règle qu'il s'est imposée, rapporte la pièce au mode qui s'y trouve accusé dès le début, c'est-à-dire au cinquième, en sorte que le mouvement de la mélodie, qui, dans la dernière partie de cette pièce, suivant la version ambrosienne, se fait dans la déduction de bécarre, se trouve transporté, dans le chant romain, un ton plus bas, c'est-à-dire dans la déduction de bémol.

Les personnes familiarisées avec les règles de la composition du plain-chant, telles qu'elles se trouvent formulées par les meilleurs théoriciens, s'apercevront facilement que cette modulation ambrosienne, dont l'analyse qui précède a dû faire assez ressortir l'étrangeté, constitue précisément ce que ces mêmes théoriciens nomment *modes commixtes*, c'est-à-dire dans lesquels on mélange deux tons qui ne sont point entre eux dans la relation de plagal et authentique. Ce mélange, fort rare dans l'Antiphonaire romain, où il n'intervient d'ailleurs que dans de courts passages, et pour le besoin d'une expression plus caractérisée, se montre au contraire, comme nous l'avons dit, à l'état d'habitude dans le corps du chant ambrosien. Aussi ne se pratique-t-il pas seulement entre les modes dont on vient de donner un exemple, mais aussi entre les autres. Le répons *Omnes vos*, de l'office de la semaine sainte, est très-remarquable sous ce rapport. Jusqu'au verset, il se maintient assez bien dans le caractère du premier mode, auquel il appartient; mais, arrivé à ce point, il sort tout-à-coup et de plein saut hors de ce mode, pour y rentrer immédiatement; puis, après une distinction (*Qui exhortabamini mori mecum*) qui peut être revendiquée pour le quatrième mode, le verset se termine, après diverses autres évolutions, sur la corde

sol, qui n'est nullement affectée aux cadences du premier ton. Nous croyons qu'on ne trouverait pas, dans tout le corps du chant romain, une sortie de mode aussi violente que celle qui signale le début de ce verset, et en rend même l'intonation assez difficile.

Observons en outre que, dans les répons ambrosiens, les versets sont partout modulés *ad libitum*, à la différence du rit romain, où cette partie du répons a presque toujours, pour chacun des huit modes principaux, un chant uniforme qui se reproduit invariablement, et qui a pour type la modulation du *Gloria Patri*, que l'on n'ajoute jamais aux répons du rit ambrosien. C'est même là, selon nous, toute la raison de la différence qui existe, à cet endroit, entre les deux liturgies (1). C'est un point qu'on ne devra pas oublier en examinant la question de priorité que nous avons posée dès le début de ce travail, et dont nous devons maintenant tenter la solution.

On a vu plus haut quelle est celle qu'on lui donnait au XIVe siècle. Et si une considération de détail, de la nature de celle-ci, peut ajouter quelque chose à l'autorité d'une tradition incertaine, il nous semble que les conclusions qui ressortent de l'examen auquel nous venons de nous livrer sont plus propres à la confirmer qu'à la combattre. En effet, si la comparaison dont nous n'avons présenté qu'un faible, mais fidèle spécimen, nous montre dans le chant ambrosien un jet puissant, mais irrégulier, un tour mélodique qui ne manque ni de grandeur ni d'expression, mais avec tout cela un cadre peu arrêté, une tonalité souvent

(1) Au sujet de la libre composition des versets de répons, le témoignage d'un auteur du IXe siècle, Aurélien de Réomé, semble indiquer que telle était la coutume des anciens chantres, du moins dans l'Eglise gallicane (*Mos veteranorum cantorum, præsertim gallias degentium*). Cette coutume paraît avoir repris faveur plus tard. *Ap.* Gerb. *Script.*, t. I, pag. 50.

indécise et contradictoire; si, d'un autre côté, nous remarquons dans le chant romain des principes fixes, une phraséologie rigoureusement formulée, une règle tonale constante et invariable, qui dessine nettement le contour mélodique propre à chacun des modes et caractérise leur distinction réciproque, il sera difficile, croyons-nous, de ne pas voir dans le premier de ces chants le type sur lequel s'est formé l'autre, et de ne pas donner ainsi raison à la tradition transmise par les liturgistes du moyen âge. Nous nous contentons d'indiquer cette solution, qui nous semble pouvoir être défendue avec avantage, à condition toutefois d'être appuyée sur un plus grand nombre de preuves que nous n'en pouvons produire ici. Ceux qui auront le courage de nous suivre jusqu'au bout jugeront si ce qui nous reste encore à dire est, ou non, de nature à la corroborer.

Nous avons dit que la plus ancienne classification des chants d'Église avait dû être celle qui comptait quatre modes. Autrement le système des huit tons qui lui a succédé, par le dédoublement de chacun des quatre primitifs en authentique et plagal, resterait inexplicable. Ce système ne repose, en effet, sur aucune base rationnelle ou scientifique, et les théoriciens qui ont voulu lui en donner une ont été obligés de former une classification en douze ou quatorze modes, classification d'ailleurs admise en fait par les auteurs du moyen âge et la notation même des plus anciens monuments du chant grégorien (1). Cette classification est fondée, comme on sait, sur la considération des diverses espèces d'octaves, eu égard à la position des demi-tons, et sur leur double division arith-

(1) Il suffit de rappeler la notation alphabétique du manuscrit de Montpellier, qui consacre cette classification, tout en ne comprenant que huit modes dans sa nomenclature.

métique et harmonique. Mais le système des quatre modes, dira-t-on, sur quoi est-il fondé? Sur la considération des espèces de quinte, qui sont au nombre de quatre, les mêmes précisément que celles de nos quatre modes authentiques; et cette classification, pensons-nous, convenait parfaitement à un ensemble de chants qui ne dépassaient guères la quinte, tels que durent être ceux des premiers siècles de l'Eglise. Ce n'est que lorsque les mélodies sacrées prirent plus d'extension qu'il devint nécessaire d'adopter un autre système et de prendre l'octave pour règle de la distinction des modes. Mais une sorte de respect traditionnel pour l'usage le plus ancien fit qu'on en retint quelque chose tout en le modifiant.

Telle est, croyons-nous, l'explication la plus naturelle de l'espèce de contradiction qui existe, dans tous les traités de chant ecclésiastique, entre la pure théorie qui réclame l'admission de douze ou quatorze modes, et la pratique traditionnelle qui n'en reconnaît que huit; contradiction qui avait été très-bien aperçue par Guy d'Arezzo et les autres musicologues du moyen âge, et leur avait inspiré un système de conciliation auquel les modernes éditeurs des livres romains auraient bien fait de se tenir, au lieu de rompre avec l'ancienne nomenclature (1). Cette explication, nous nous étonnons de ne l'avoir rencontrée dans aucun des auteurs qui ont traité du chant ecclésiastique. Seul, Glaréan paraît l'avoir pressentie quand il a exprimé, au sujet de l'étendue dans laquelle se renfermaient les anciens chants d'église, l'opinion que nous avons rappelée plus haut : « *Principio cantilenæ adeo simplices* » *apud primores Ecclesiæ, ut vix diapente ascensu ac* » *descensu implerent. Cui consuetudini proxime acces-*

(1) Voir les Graduel et Antiphonaire romains, publiés par M. J. Lecoffre.

» *sisse dicuntur Ambrosiani* (1). » Cette dernière assertion ne saurait s'entendre que des chants d'hymnes et de psaumes. Dans ces limites, nous la croyons facile à justifier.

IV

Mais, avant d'aller plus loin, nous devons nous expliquer au sujet des sources où nous avons puisé nos documents. Les détails que nous avons à présenter sur cette matière, outre qu'ils sont nécessaires pour fixer l'opinion de nos lecteurs sur la valeur des monuments dont nous invoquons l'autorité, ne sont pas sans importance pour l'histoire de la notation musicale.

Après avoir constaté d'abord l'absence de livres notés de la liturgie ambrosienne hors de la contrée où elle est en usage, nous avouerons que, dans cette contrée même, nos recherches n'ont pu nous faire découvrir que des copies relativement fort modernes d'un chant auquel la tradition assigne une origine si reculée. Ni les livres de chœur du Dôme, dont une partie est toute récente, ainsi qu'on l'a vu plus haut, ni ceux de la Basilique ambrosienne, ni aucun de ceux enfin que nous avons pu nous procurer, ne remontent au delà de la seconde moitié du XVe siècle. Sauf un court fragment sans importance, qui n'est pas lui-même d'une date plus reculée, la Bibliothèque ambrosienne ne renferme aucun monument de ce genre. En sorte qu'en attendant une découverte analogue à celle de l'Antiphonaire de Montpellier, par M. Danjou, nous devons faire comme si les anciennes copies de ce chant avaient toutes péri; et cette supposition ne paraîtra rien moins qu'invraisemblable si l'on songe

(1) *Dodec.*, liv. I, chap. 14.

avec quelle facilité s'est de tout temps opérée la destruction des livres liturgiques, dès qu'on en possédait des transcriptions plus récentes et plus commodes, destruction dont les conséquences sont d'autant plus désastreuses, que les monuments auxquels elle s'attaque sont moins multipliés.

Doit-on conclure de cette absence de livres de chant ambrosien d'une époque reculée que ce chant n'a été écrit ou noté que dans les derniers temps? Rien ne serait moins fondé. Sans nous arrêter au témoignage de Gaffori, qui, dans l'ouvrage cité plus haut (1), mentionne un très-ancien Antiphonaire (*vetustissimus Antiphonarum liber*), expression qui ne saurait s'entendre d'une copie faite moins d'un siècle ou deux avant lui, nous avons une preuve positive que ce chant était déjà noté dès le commencement du XIIe siècle. A cette époque, de l'an 1132 à 1134, deux chanoines de Ratisbonne, Paul et Gebehard, engagent une correspondance avec l'archevêque de Milan et le trésorier de la Basilique de Saint-Ambroise, pour en obtenir une copie des livres de la liturgie ambrosienne (2) : « Envoyez-nous, » écrivent-ils, l'Antiphonaire *avec les notes. Mitte ergo* » *nobis Antiphonarium cum notulis.* » Et le trésorier Martin leur répond qu'il leur envoie l'office ambrosien tout noté. Seulement, pour simplifier le travail de copie, les pièces qui se reproduisaient plus d'une fois n'étaient répétées qu'en abrégé et sans notes : « *Sed ibi* » *poteris invenire omne officium ; et cantus illi qui sunt* » *absque notulis et abreviati omnes sunt cum notula in* » *antea.* »

Mais quelle pouvait être cette notation? Si l'on songe d'une part que la neumation sans déterminations tonales, qui eut cours pendant plusieurs siècles au

(1) Liv. I, chap, 14.

(2) PURICELLI, *Diss. nazarienne.* — LEBRUN, *Diss.* III, art. 2.

moyen âge, ne pouvait être de quelque utilité qu'à ceux-là seulement qui connaissaient déjà le chant par la tradition orale, en sorte que l'envoi pur et simple de pièces ainsi notées, à des gens qui ne les avaient peut-être jamais entendu exécuter et qui, en tout cas, n'en devaient pas faire un usage journalier, eût été complétement dérisoire ; si, d'autre part, on veut bien se rappeler que l'époque de cette correspondance est précisément celle où les réformes proposées par Guy d'Arezzo se répandaient dans toutes les écoles, surtout en Italie, on sera amené à conclure que l'Antiphonaire expédié à Ratisbonne devait être noté d'après la méthode du moine de Pompose. Mais on ne sera pas médiocrement confirmé dans cette supposition en voyant la fidélité avec laquelle l'Église de Milan s'est conformée à cette méthode, jusque dans ses points les plus caractéristiques et les plus étrangers à la pratique moderne. Ainsi, maintien des anciennes ligatures neumatiques que Guy d'Arezzo avait, comme on sait, laissé subsister, tout en les assujettissant à une échelle fixe (1); conservation des couleurs distinctives qu'il avait assignées aux lignes de l'*F fa ut* et du *C sol ut fa*, ainsi qu'aux interlignes affectés à leurs répliques, rien de tout cela ne fait défaut dans les livres ambrosiens contemporains de Gaffori, et la description qu'il donne de cet appareil (2) concorde parfaitement avec ce que nous avons vu nous-même. Or la réunion de tous ces mêmes détails de la notation guidonienne, dont plusieurs paraissent avoir été né-

(1) M. Fétis conteste à Guido cette invention. Mais, outre que nous ne l'avons trouvée établie dans aucun manuscrit qu'on puisse rapporter avec certitude à une époque antérieure à ce réformateur, il insiste avec trop d'affectation, en divers passages de ses écrits, sur l'importance de cette amélioration, pour qu'il soit possible de douter qu'il s'en regardât comme l'auteur.

(2) *Practica mus.*, l. I, c. 3.

gligés de bonne heure, porte à croire que l'adoption de ce système dans l'Ecole de Milan dut avoir lieu à l'époque où il était encore dans sa nouveauté. Les formes compliquées de ligatures qu'il présentait en grand nombre se modifièrent par la suite, et les signes représentatifs des sons, venant à s'individualiser davantage, donnèrent naissance à la notation carrée, dont l'usage s'est conservé jusqu'à nos jours. Mais, à Milan, cette transformation était encore inconnue au XVIe siècle, et si elle a fini par s'y introduire, ce n'est que dans des livres de chœur tout modernes, comme sont une partie de ceux de l'Eglise métropolitaine; et encore ces livres ont-ils conservé les couleurs caractéristiques des clés tonales, telles que Guido les avait fixées.

Le caractère graphique de cette ancienne neumation constitue une variété de la notation lombarde, c'est-à-dire de cette notation lourde et anguleuse dont les textes d'écriture dite lombarde se montrent ordinairement accompagnés, et dont la grande paléographie de M. Sylvestre renferme un spécimen, tiré des archives du monastère de la Cava. Cette notation offre elle-même une très-grande analogie avec cette autre variété graphique dont les éléments affectent souvent la forme de lances, et qui est connue sous le nom de *notation allemande* (1). Ce rapprochement n'a point échappé à Raoul de Tongres. En nous faisant connaître les actes liturgiques du pape Nicolas III, qui commença à régner en l'an 1277, et qui obligea les églises de Rome à substituer à leurs anciens livres ceux des Franciscains, il remarque qu'une des conséquences de cette réforme fut l'abandon de l'an-

(1) Cette forme de notation est restée propre aux pays d'outre-Rhin. Des livres de chant imprimés de cette manière, aux XVIIe et XVIIIe siècles, montrent qu'elle n'a jamais cessé d'y être en usage, non plus que les caractères gothiques.

cienne forme de notation, qui se conserve chez les Ambrosiens aussi bien que chez les Allemands (1). Ce passage, qui méritait d'attirer l'attention des historiens de la musique, fixe clairement, au moins pour l'Italie, la date de la substitution, dans les livres de plain-chant, de la notation carrée, imaginée par les premiers mensuralistes, aux neumes, qui avaient été jusque-là seuls en usage (2).

Maintenant, si l'on se rappelle avec quels soins jaloux l'Église de Milan a de tout temps conservé ses rits, souvent et toujours en vain menacés; si l'on rapproche de ce fait les particularités minutieuses sur lesquelles nous avons insisté à dessein dans le cours de cet écrit, on ne pourra s'empêcher de croire que le fond même du chant ambrosien ne nous a pas été moins fidèlement transmis que tout le reste de cette liturgie et que la forme même des caractères qui servent à le représenter. Nous savons bien que, pour le chant romain, les manuscrits de l'époque de ceux où nous avons puisé la connaissance des mélodies ambrosiennes paraissent aujourd'hui des témoins assez suspects, et qu'on n'a pas cru posséder l'œuvre même de saint Grégoire, tant qu'on ne l'a pas retrouvée dans des monuments plus anciens de sept ou huit cents ans. Mais, outre qu'un des résultats de cette recherche a été précisément de montrer que la corruption du chant grégorien, tel que nous l'ont conservé les manuscrits des divers âges, n'avait point été aussi profonde qu'on voulait bien le dire, il est évident que, pour un chant

(1) Fecit in ecclesiis urbis amoveri Antiphonarios, Gradualia, Missalia, et alios libros officii antiquos L..... Et forma notularum, in cantu, antiqua, quæ (sic) tam Ambrosiani quam Alemaniæ nationes utuntur..... ab urbe relegata. *Pr. XXII, in fin.*

(2) La substitution de la notation à points superposés, et régulièrement échelonnés, aux anciennes ligatures neumatiques eut lieu beaucoup plus tôt dans le Midi de la France.

comme celui-là, que nous voyons s'établir successivement dans toute l'Europe, et au milieu de peuples très-différents sous le rapport des habitudes et du degré de civilisation, les altérations étaient inévitables et pouvaient l'affecter gravement; au lieu que le chant ambrosien, dont l'usage était renfermé dans un territoire assez limité, et dont la tradition restait confiée à un clergé et à un peuple qui montraient l'attachement le plus passionné pour les rits de leur Église (1); ce chant, disons-nous, ne s'est point trouvé exposé aux mêmes vicissitudes: en sorte que son identité, dans tout ce qui constitue sa forme générale et essentielle, est pour nous, malgré l'absence des monuments de l'antiquité, à l'abri de toute contestation sérieuse.

Au reste, si l'on ne connaît plus d'anciennes copies du chant ambrosien, on retrouve encore çà et là, dans les livres liturgiques à l'usage d'autres Églises, des fragments empruntés certainement à ce chant. Telle est l'antienne *Venite populi*, dont il a été question plus haut. Tels sont encore le magnifique répons *Vadis propitiator* et l'antienne *Omnes patriarchæ*, qui, à Milan, se chante très-solennellement aux vêpres de l'Epiphanie. La première de ces pièces se chantait, en diverses Églises, à l'office du vendredi saint, suivant un ancien *Ordo* romain, qui la fait précéder de la rubrique suivante, laquelle ne laisse aucun doute sur son origine ambrosienne : « *Canunt aliqui, ad sa-* » *lutandam crucem, etiam hoc* responsorium sancti Am- » brosii, *ex personâ sanctæ Mariæ :* VADIS, etc. (2). » Nous avons retrouvé le chant de ces deux morceaux dans les mss. déjà signalés de Nonantula. En le rap-

(1) Voy., dans les ouvrages du P. Lebrun et du savant abbé de Solesmes (*Instit. liturg.*, t. 1), l'histoire des tentatives faites à diverses époques pour introduire le rit romain à Milan, et des troubles auxquels elles donnèrent lieu.

(2) *Ord. roman., ap.* HITTORP, *De divinis Offic.*

prochant de celui des livres de chœur de Milan, on y reconnaît sans peine le même fond mélodique, déterminé par le choix du même mode, les mêmes cadences de phrase et les mêmes progressions principales, malgré un nombre considérable de variantes, dans lesquelles on ne saurait voir uniquement des altérations à mettre à la charge des chantres milanais des derniers temps; car, si les mss. de Nonantula sont de cinq siècles au moins antérieurs aux livres de chœur de Milan, ces livres, tout récents qu'ils soient, représentent sans doute plus fidèlement l'ancien état du chant ambrosien que des copies faites ailleurs et pour des Églises où régnaient une autre liturgie et un goût mélodique tout différent.

V

Nous n'avons rien dit encore de la partie de la liturgie ambrosienne la plus intéressante à étudier, au point de vue des origines du chant ecclésiastique en Occident : nous voulons parler du chant des psaumes et des hymnes. On sait, en effet, que cette partie de l'office divin a été plus particulièrement l'objet des travaux du grand docteur de Milan. Le témoignage de saint Augustin ne peut laisser aucun doute à cet égard. Racontant, au IXe livre de ses *Confessions*, les circonstances de la persécution exercée par les Ariens contre les catholiques, durant laquelle le peuple fidèle demeurait nuit et jour dans l'église, prêt à mourir avec son évêque, il ajoute : « C'est alors que fut établi l'usage de chanter des hymnes et des psaumes à l'instar des Églises d'Orient, afin que le peuple ne succombât point au chagrin et à l'ennui; et cette coutume, qui s'est conservée jusqu'à ce jour, imitée bientôt dans la plupart des Églises, s'est ré-

pandue dans tout le reste du monde chrétien (1). » Il s'agit dans ce passage, non point de l'usage de chanter ou de réciter les psaumes dans les assemblées religieuses, usage que nous trouvons établi dès l'origine du christianisme, mais bien d'un certain mode d'exécution de ce chant qui avait pris naissance en Orient, où il paraît avoir été institué par saint Ignace, évêque d'Antioche, et que saint Ambroise introduisit le premier dans l'Église d'Occident. En Italie, dit Mabillon (2) (et il en devait être de même sans doute dans toute l'Église latine), chaque psaume n'était récité que par une voix seule, ou, du moins, par les seuls clercs. Saint Ambroise voulut y faire participer le peuple et adopta, dans ce but, le mode d'exécution établi dans l'Orient, c'est-à-dire la psalmodie à deux chœurs alternatifs, qui fait encore de nos jours une partie considérable de l'office divin. C'est ce que l'antiquité ecclésiastique appelait *cantus antiphonus*, par opposition au *cantus responsorius*, dans lequel, ainsi qu'on l'a vu plus haut, tout le chœur répondait à un seul chantre, et au *cantus tractus*, dans lequel le psaume était récité par tous à la fois, de suite et sans interruption (3). C'est là, en effet, la signification primitive du mot *antiphona*, antienne, qui n'a plus le même sens aujourd'hui, où il ne sert plus qu'à désigner un texte le plus souvent assez court, qui accompagne le psaume et dont le chant, suivant l'expression d'un liturgiste célèbre, *informe* la mélo-

(1) Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus mœroris tædio contabesceret, institutum est; et ex illo in hodiernum retentum, multis jam ac pene omnibus gregibus tuis et per cætera orbis imitantibus. *Conf. IX*, 7.

(2) Sanctus Ambrosius curavit ut, secundum morem Patrum orientalium, psalmi atque hymni a populo etiam canerentur, cum antea a singulis singuli, vel certe a solis clericis apud Italos recitati fuissent. *De Liturg. gallic.*, p. 381.

(3) Grancolas, *Comment. histor. sur le Brév. rom.*, t. I, p. 118.

die de celui-ci (1). C'est ainsi qu'il faut entendre ce texte de saint Isidore, qui est le meilleur commentaire de celui de saint Augustin : « *Antiphonas Græci* » *primum composuerunt, duobus choris alternatim con-* » *cinentibus..... Apud Latinos autem, primus beatissi-* » *mus Ambrosius antiphonas constituit, Græcorum exem-* » *plum imitatus. Ex hinc in cunctis occiduis regionibus* » *earum usus increbuit* (2). » Et Raban Maur n'a pas compris autrement la signification de ce mot, lorsqu'il a écrit cette définition : « Αντιφονὴ, *græce* Vox » RECIPROCA, *ex duobus scilicet choris alternatim psal-* » *lentibus dicitur* (3). »

Il serait assez difficile de déterminer aujourd'hui les causes qui, en faisant perdre à ce mot sa signification originelle, lui en ont assigné une toute contraire, puisqu'il ne s'applique plus qu'à cette partie de l'office où les deux chœurs qui avaient chanté alternativement les versets du psaume se réunissent en un seul. Peut-être pourrait-on dire que primitivement l'antienne se chantait comme le psaume, *cantu antiphono*, c'est-à-dire par les deux côtés du chœur alternativement. Mais il y a des antiennes si courtes (et toutes celles de l'office férial sont dans ce cas), que leur partage en deux chœurs serait impossible. Ce qui semblerait néanmoins confirmer cette interprétation, c'est l'existence, dans l'office ambrosien, d'antiennes qui accompagnent en certains cas la psalmodie et qui s'exécutent de cette manière; aussi sont-elles précédées de la rubrique *Antiphona duplex*. Nous en avons extrait une très-remarquable de l'office de la semaine sainte.

Quant à la psalmodie elle-même, ce qui doit précé-

(1) Secundum ejus tonum melodia psalmi informatur. GUILL. DURAND., *Ration. IV*, 2.

(2) *De Offic. ecclesiast.*, I, 7.

(3) *De Institut. cleric.*, I, 33.

cuper davantage celui qui se propose de l'étudier dans les sources ambrosiennes, c'est l'espoir d'y retrouver des traces au moins probables de l'état le plus ancien de cette partie de l'office divin. Si l'on devait s'en rapporter aux écrivains modernes, il faudrait renoncer à cet espoir. M. Fétis, dont l'autorité en tout ce qui touche à l'histoire de la musique est si considérable, constatant que « la psalmodie ambrosienne ne présente » aujourd'hui aucune différence sensible avec la grégorienne, soit dans l'intonation tonale, soit dans » l'inflexion prosodique (1), » assertion qu'il confirme par les formules données par Camille Perego et par d'autres du même genre, extraites d'un mss. du XVIe siècle de la Bibliothèque de Milan, M. Fétis tire de ce fait la conclusion qu'on doit renoncer à rien savoir de la forme primitive que ce chant avait reçue de saint Ambroise. Mais, si l'activité érudite du savant musicographe n'expliquait suffisamment un oubli de cette nature, on ne concevrait pas qu'ayant à écrire sur cette matière, il se soit arrêté à un auteur comme Perego, dont le livre tout pratique n'a aucune portée comme ouvrage d'érudition, et qu'il soit allé demander à la Bibliothèque ambrosienne ce qu'elle ne pouvait lui donner, tandis qu'il avait sous la main le seul écrivain qui en ait traité *ex professo*, nous voulons dire Gafori, dont on a déjà pu apprécier l'exactitude. Cette observation s'applique, à plus forte raison, à l'auteur de l'article déjà cité du *Dictionnaire de plain-chant*, qui, rencontrant dans Gerbert une assertion relative à la psalmodie ambrosienne, et tirée de Raoul de Tongres, la rejette par ce seul motif qu'elle a contre elle l'autorité de Perego. Si cet auteur, ordinairement exact et même minutieux, eût pris la peine de remonter aux sources (et, après les manuscrits des églises de Milan,

(1) *Revue de la musique rel.*, t. I, p. 487.

il n'y en a point de plus considérable que le livre de Gafori), il ne se fût point imposé la tâche très-inutile de remplir deux pages de formules extraites de la *Regola del canto ambrosiano*, formules qui, différant très-peu de celles de la psalmodie romaine, n'ont par conséquent rien de spécial au rit dont nous nous occupons.

C'est au chapitre XVe du premier livre de sa *Practica musicæ* que le maître de chapelle de Milan traite de la psalmodie propre à son Eglise. Il en rapporte les différentes formules en usage de son temps, qu'il fait précéder de l'observation suivante : « Les Ambrosiens » entonnent généralement la psalmodie de chaque ton » sur la corde même par laquelle commence l'*Evovæ* » de ce ton (c'est-à-dire sur la *teneur* ou dominante), » et ils poursuivent par la même note, sans aucune » inflexion, jusqu'à l'*Evovæ* (ou terminaison) qui » précède immédiatement la fin du verset. » Raoul de Tongres avait déjà remarqué cette absence de médiation dans la psalmodie de Milan (1), et l'on ne peut douter que ce ne soit là en effet le plus ancien usage connu de cette Église. Il y était encore habituellement suivi, au dire de Gafori, à l'époque où écrivait cet auteur; mais déjà on commençait à l'abandonner pour le système grégorien, au moins dans les psalmodies plus solennelles (2), et bientôt la préférence donnée à ce chant plus varié dans ses formules, et peut-être aussi le désir de se rapprocher des rits de l'Eglise romaine, firent oublier complétement l'ancien usage; en

(1) Cantantur autem psalmi, ambrosiano et romano more, in fine versuum per tonos. In medio vero, ambrosianum psalmos in omni tono psallit plane, romanum autem officium habet diversas mediationes. *De Can. observant.*, prop. X, in fine.

(2) Quandoque item in nonnullis psalmodiis (potissimum primi toni), principia et mediationes gregoriani ritus, ipsi ambrosiani SOLEMNITER modulantur. Verum psalmodiarum hujusmodi terminationes, quas ambrosianæ modulationes FREQUENTIUS comitantur..... in lucem prodeunt. (*Suivent les formules de l'ancienne psalmodie ambrosienne.*) GAFORIUS, loc. citat.

sorte que les manuels imprimés dès la seconde moitié du XVIe siècle n'en font plus même mention. Tel est le Psautier ambrosien imprimé à Milan en 1555, sous l'archevêque J. Ange Arcimboldi; telle encore une autre édition de ce même ouvrage, donnée sous le pontificat de saint Charles Borromée, en 1574, et sans modification, au moins en cette partie. On y trouve les formules de la psalmodie conformes au système grégorien, mais précédées d'une rubrique qui indique qu'on les employait principalement pour le chant du *Magnificat*, tout en permettant de s'en servir dans les psaumes des divers offices. Ces formules sont suivies de celles du *Gloria Patri*, pour chacun des huit tons, sous le titre de *Modulationes ad psallendas* (1). C'est une espèce de psalmodie qui s'ajoute au chant des antiennes nommée *Psallendæ*, dont nous avons parlé plus haut. Tout cela se retrouve dans le livre de Perego, qui, bien que composé dès l'an 1574, ne fut cependant livré à l'impression qu'en 1622. On n'y trouve, non plus que dans les psautiers que nous venons de citer, rien qui rappelle l'ancien système de psalmodie usité à Milan, lequel, très-probablement, n'était déjà plus en usage au moment où cet ouvrage fut publié.

Au témoignage de Gafori, établissant que ce système était encore en vigueur au commencement du XVIe siècle, nous pouvons ajouter celui des livres de chœur écrits et notés à la même époque. Seulement les anciens *Evovæ* y sont parfois passés à l'état de palimpsestes, une main plus récente les ayant fait disparaître et les ayant remplacés par ceux de la psalmodie romaine. Tel est, par exemple, un Antiphonaire in-folio à l'usage du chœur de Saint-Sébastien, dans lequel la preuve de cette substitution est très-facile à acquérir

(1) L'auteur de l'article précité sur le *Chant ambrosien* s'est trompé en donnant ces formules comme le chant habituel de la doxologie, dans les psaumes et les cantiques.

par les traces toujours subsistantes de la première notation.

L'examen de ces formules peut seul en faire apprécier la différence par rapport à celle du chant romain. Au point de vue de la constitution tonale, elles n'ont rien qui s'écarte essentiellement du système grégorien, dont elles observent généralement les *dominantes* (1), sauf pourtant la formule du troisième mode, qui offre à ce sujet une exception des plus remarquables. Ce mode a pour dominante psalmodique, non point l'*ut*, formant sixte mineure au-dessus de sa finale, comme dans l'Antiphonaire romain, mais le *si* naturel, ce qui est sans doute plus conforme au système général de construction des échelles modales, où la dominante des modes authentiques occupe régulièrement la quinte au-dessus de la finale, mais n'a point été admis dans le chant grégorien, par ce motif, très-judicieusement indiqué par Poisson (2), que « le *si* » n'est point fixe, mais variable, et la seule corde » variable chez les anciens. » Dom Jumilhac avait déjà noté cette différence entre les deux Antiphonaires et cité le texte de Gafori où elle est signalée (3). Elle est d'autant plus digne d'attention que ce n'est point, comme on pourrait le croire, un fait isolé, spécial au rite de Milan, mais probablement la forme la plus ancienne de la psalmodie du troisième mode. En effet, la disposition qui assigne à la corde chorale son siége sur la quinte au-dessus de la finale, de manière à ce qu'elle fasse exactement le partage de l'octave en quinte et quarte, cette disposition étant, pour ainsi

(1) Gafori marque celle du deuxième mode sur la corde *sol*. Nous l'avons retrouvée ailleurs sur le *fa*. Il paraît que, sur ce point, l'usage variait suivant certaines convenances.

(2) *Traité du chant ecclés.*, pag. 247.

(3) *Mus. pract.*, l. I., c. 10. — *Ap.* JUMILHAC, pag. 219. Nouv. édit., n° 3.

dire, une règle générale dans la tonalité du plain-chant, il est à supposer qu'elle a dû être appliquée dans ce cas comme dans les autres; tandis que l'exception faite en ce point par les rédacteurs de l'Antiphonaire romain paraît n'être qu'un perfectionnement né du goût et de l'expérience qui avaient fait remarquer quelques inconvénients dans le système adopté. C'est ce que semble indiquer Guy d'Arezzo dans un passage cité par Jumilhac (1), et qui manque dans l'édition donnée par Gerbert.

Mais on n'en est pas réduit sur ce point à des conjectures. Au nombre des écrits de Hucbald publiés par Gerbert, se trouve un traité intitulé : *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, qui est, ainsi que l'a reconnu M. Fétis, « très-curieux pour l'his-» toire de la musique, car on y trouve des intonations » de psaumes différentes de l'ancienne tradition des » Églises d'Italie. » Cette dernière assertion du savant écrivain semble indiquer qu'il considère les exemples de Hucbald comme se rapportant à un usage liturgique différent de celui qui a saint Grégoire pour auteur, peut-être à l'ancien rit gallican, dont l'abolition était encore récente à l'époque du moine de Saint-Amand. Si cette hypothèse pouvait être prouvée, il faudrait croire que ce rit ne s'écartait point, autant que le prétend Lebeuf (2), du système de la psalmodie grégorienne; conséquence qui n'aurait rien d'ailleurs que de très-naturel, puisque cette partie de l'office, en passant de l'Italie dans le reste de l'Occident, avait dû conserver partout un fond de mélodie uniforme, quoique diversifié par le goût et les habitudes propres à chaque contrée.

Le *Tonarius* de Hucbald, peu abondant en for-

(1) Loc. cit.

(2) *Traité historique*, chap. 3.

mules, l'est en revanche beaucoup en modifications de ces mêmes formules suivant certaines exigences de la lettre (1); c'est même surtout par là qu'il se fait remarquer au milieu de cette multitude de recueils du même genre, composés du IXe au XIIe siècle, et dans lesquels la psalmodie, tout en conservant son identité fondamentale et traditionnelle, se diversifie à l'infini sous la plume des compilateurs. Les formules du moine de Saint-Amand sont bien loin de la simplicité toute primitive du système ambrosien; les médiations y sont souvent fort compliquées, et beaucoup plus même que dans le romain, dont elles reproduisent d'ailleurs la physionomie générale, tant pour l'ordre et la classification des modes que pour le choix et la distribution des principales terminaisons ou différences. Mais Hucbald s'en écarte entièrement à l'endroit du troisième mode; comme dans le *Tonarius* ambrosien, il lui donne le *si* pour dominante psalmodique, et, ce qui est plus remarquable encore, l'influence de cette corde affecte la modulation même de l'antienne et de sa neume. On peut s'en convaincre en comparant aux intonations qu'il cite celles des mêmes antiennes telles qu'on les trouve notées dans les livres romains. Bien que l'intervalle de quarte (*sol, la, ut*), que présentent ces dernières ait pu facilement être transformé en tierce (*sol, la, si*), à raison de la notation en neumes qui exprimait par les mêmes signes ces deux traits de chant, on conçoit que la seconde version devait être préférée, comme plus analogue à la formule psalmodique, alors que celle-ci avait sa dominante en *si*. On peut remarquer aussi combien, dans ce système, la modulation du troisième ton ressemblait à celle du pre-

(1) Nous renvoyons, pour plus de détails sur ce sujet, au savant ouvrage de M. l'abbé Petit, qui le premier a deviné le parti qu'on pouvait tirer de ces formules pour l'histoire des rapports de la psalmodie et de l'accentuation.

mier; et c'est ce que semble indiquer un auteur contemporain, Aurélien de Réomé, lorsqu'il dit que la psalmodie du troisième se confond avec celle du premier jusque vers la fin (1), autre considération qui fut peut-être pour quelque chose dans le changement que nous avons signalé. Ce qui est certain, c'est que le système de psalmodie exposé par Hucbald offre une analogie manifeste avec celui de l'ancienne Église de Milan, et forme la transition de ce dernier à celui qui est en usage de nos jours.

Quant au rapport des antiennes avec les formules psalmodiques de l'ancien système ambrosien, il est loin de cette régularité savante et compliquée du tonal grégorien, indice manifeste d'une époque où le goût était devenu plus délicat et la théorie plus subtile et mieux arrêtée. Gafori remarque que des antiennes fort courtes, qui ne s'élèvent que d'une tierce au-dessus de leur finale, et qui par conséquent devraient être considérées comme appartenant à un mode plagal, sont assignées, dans le rit ambrosien, à un mode authentique par la psalmodie qu'elles régissent; et il en donne pour exemple l'antienne *Ubi charitas*, accompagnée d'un psaume dont le chant, exceptionnellement orné d'une médiation, a beaucoup d'analogie avec le cinquième ton en C du rit parisien (2), bien que notée sur les cordes du septième. Si l'on se rappelle ce que nous avons dit plus haut au sujet des quatre espèces de quinte, considérées comme base première de la formation des quatre modes authentiques, cette confusion, qui apparaît quelquefois dans

(1) Versus antiphonarum ipsius toni (*authenti deuteri*) junguntur sonoritati versuum authenti proti usque prope finem. *Musica discipl.*, cap. 19., *ap.* GERBERT. *Script.*, t. I, p. 57.

(2) Cette psalmodie, inconnue dans le pur rit romain (où cependant la tonalité d'un certain nombre d'antiennes la rendrait nécessaire), était usitée en Belgique, en Espagne et dans plusieurs diocèses de France. (Voir l'ouvrage de P. MAILLARD, *Des tons*. Tournay, 1610).

les manuscrits du moyen âge, s'expliquera fort naturellement. Gafori rapporte aussi, toujours d'après les livres milanais, l'antienne *Nos qui vivimus*, qui a le même chant qu'au romain, mais qui correspond à une formule psalmodique, conforme à l'ancien système ambrosien. La mélodie de cette antienne, dont l'irrégularité a tant exercé la critique des théoriciens du moyen âge et des temps modernes, est attribuée par Gafori à saint Ambroise, qui l'aurait, suivant lui, établie sur les cordes mêmes du septième mode, auquel elle appartient en réalité, bien qu'au lieu de se terminer sur le *sol*, finale ordinaire de ce mode, elle reste suspendre sur le *ré*, que cet auteur appelle confinale, ce qui se pratique souvent, dit-il, dans les modes authentiques (1). Il est remarquable que cette attribution se trouve déjà indiquée dans l'ouvrage d'Aurélien de Réomé (2), le plus ancien que nous possédions sur le chant ecclésiastique. Les formules données par Hucbald, dans l'ouvrage cité plus haut, nous font voir qu'on s'en était écarté de bonne heure pour noter ce chant une quinte plus bas (avec emploi du bémol); et c'est uniquement sur cette transposition inutile que portent les observations de l'auteur du traité attribué à saint Bernard, et non point, comme le prétend Lebeuf (3), sur l'irrégularité de la mélodie.

(1) Hanc tamen primitius antiphonam a D. Ambrosio propriis septimi toni clavibus ductam .... in D, *la*, *sol*, *re*, propria confinali (quod plurimum in authenticis disposuit), terminatam fuisse, vetustissimus antiphonarum liber mihi propalavit. L. III, c. 14.

(2) Cap. XVI, p. 52.

(3) *Trait. hist.*, ch. 3. Cet érudit disserte longuement sur cette antienne et le reste de la note, dont il veut faire un reste du chant gallican. C'est là une pure hypothèse, à l'appui de laquelle il n'apporte d'ailleurs aucune preuve. Ce qui est probable, c'est que la psalmodie qui se joint maintenant à cette antienne n'a commencé à être en usage, dans l'Eglise gallicane du moins, que vers le IXe siècle, puisque Hucbald lui donne le nom de *tonus novissimus*, et qu'avant lui Aurélien de Réomé qualifiait à peu près de la même manière une intonation que l'on commençait à adapter à cette antienne, et qui paraît être la

Cette irrégularité est l'indice d'une époque où la constitution des modes du plain-chant, n'était pas définitivement fixée ; aussi sa présence dans l'Antiphonaire ambrosien n'a-t-elle rien que de très-conforme à l'idée que nous nous faisons de l'antiquité de celui-ci.

Mais faut-il croire que cette forme de psalmodie soit celle-là même qui fut établie à Milan par saint Ambroise? Sans pouvoir rien préciser là-dessus, il nous semble que rien ne s'oppose à ce qu'on réponde affirmativement à cette question. La simplicité de ce chant, le peu de précision que l'on trouve dans la théorie qui y préside, lorsqu'on le compare avec celui qui porte le nom de saint Grégoire, la pauvreté et la monotonie de ses formules, tout cela nous porterait à croire que, pris dans son ensemble (et non dans ses détails, qui ont pu et dû recevoir quelques modifications), ce système de psalmodie est un monument probable de la première institution de cette espèce de chant dans l'Eglise latine. Il importait donc de le faire connaître d'une manière aussi exacte et aussi complète que possible.

VI

Mais ce n'est pas seulement par l'institution de la psalmodie chorale que s'est signalé le génie liturgique de saint Ambroise; c'est encore par la composition des hymnes et leur introduction dans l'office divin. Il avait été précédé dans cette carrière par saint Hilaire, évê-

même. « *Quidam volunt* (et non *nolunt*, comme dans le texte de Ger-
» bert, ce qui ne fait aucun sens) *earum (Antiphonarum) versus*
» *nescio sub quo* NEOPHYTO *conjungere* TONO ; *verumtamen mentiuntur,*
» *quia multo ante hæ inventæ sunt, quam hi toni, etc.* » *Loc. cit.* Or le moine de Réomé écrivait sous Charles le Chauve, c'est-à-dire longtemps après la suppression du rit gallican.

que de Poitiers (1); mais il donna sans doute plus d'importance à cette partie des rits ecclésiastiques et contribua à en étendre l'usage. Aussi, dans le cours du moyen âge, ces sortes de compositions poétiques lui furent-elles généralement attribuées, et le nom sous lequel on les désigna habituellement fut-il celui même du grand évêque de Milan (2). Saint Benoît se conforme à cet usage, dans la partie de sa règle où il trace le plan de l'office divin.

On appelle hymnes, dans la liturgie, les chants qui ne sont point tirés de l'Écriture sainte, ceux-là surtout qui sont revêtus des formes de la versification. Il est néanmoins des pièces en prose qui ont conservé ce nom, telle par exemple celle qui est si justement célèbre par la majesté de son style et la beauté de son chant, le *Te Deum*. Une opinion très-répandue attribuant à saint Ambroise la composition de cette pièce, communément désignée par l'appellation d'*hymne ambrosienne*, nous devons en dire quelques mots, bien qu'il y ait pour le moins autant de raisons de la rejeter que de l'admettre. Un savant ecclésiastique, qui est assis aujourd'hui sur l'un de nos siéges épiscopaux, a revendiqué pour saint Hilaire la propriété de ce morceau, et, si ses arguments ne sont pas décisifs, ils suffisent incontestablement pour donner au grand évêque de Poitiers un titre au moins égal à ceux de ses nombreux concurrents. Quoi qu'il en soit, le *Te Deum* occupe dans l'office ambrosien la même place que dans le romain. Son chant, tel que nous l'avons lu dans un Rituel du XVe ou du XVIe siècle, conservé dans la sacristie du Dôme, est à peu près le même que celui qui est en usage dans les autres Églises, sauf qu'il se trouve noté un ton plus bas, c'est-à-dire sur les cordes du premier

(1) Isid., *De ecclesiast. off.*, I, 6.

(2) Hymni ex ejus nomine ambrosiani vocantur. *Ibid.*

mode jusqu'au verset *Æterna fac*, où il emprunte, comme au romain, la tonalité du quatrième mode, qu'il abandonne à *Per singulos dies*. Le chant du dernier verset, à peu près conforme à la leçon romaine, en diffère cependant par la terminaison, qui se fait par une neume finissant sur la corde *ré*. Il est impossible de décider si cette leçon, qui n'est d'ailleurs pas absolument spéciale à l'Église de Milan, représente mieux l'état primitif de la mélodie de cette hymne que la version plus généralement adoptée, laquelle se renferme exactement dans la tonalité du quatrième mode. Le *Te Deum* ne se trouve noté, à notre connaissance, dans aucun ms. d'une antiquité reculée. Chanté fréquemment de mémoire par le clergé et le peuple, il a subi, à cause de cela, des modifications innombrables; on pense que rien n'est plus difficile que de déterminer quel a dû être son chant primitif. Seulement un fond de mélodie, toujours reconnaissable au milieu de cette multitude de variantes, suffit pour attester l'unité originelle et la haute antiquité du type qu'elles reproduisent en le diversifiant.

Mais saint Ambroise a des titres plus certains pour justifier son titre d'hymnographe. Si toutes les hymnes qui portent son nom ne sont pas de lui, il en est un certain nombre qui ne lui sont pas contestées par les plus sévères critiques. On en peut voir l'énumération dans l'édition de ses œuvres donnée par les Bénédictins, ou dans le premier volume des *Institutions liturgiques* de D. Guéranger. Il en est quelques-unes parmi elles pour lesquelles cette attribution est fondée sur un témoignage irréfragable, celui de saint Augustin, telle par exemple que l'hymne de l'office du soir, *Deus creator omnium*, que l'évêque d'Hippone cite, dans ses *Confessions* et dans son traité *De musica*, comme une composition du grand docteur qui lui avait conféré le baptême.

Ce n'est pas seulement de la composition des hymnes, mais aussi de leur introduction dans l'office de l'Eglise, que l'histoire fait honneur à saint Ambroise. On sait que l'adoption de ce genre de pièces se fit successivement dans les diverses Eglises et souvent par voie d'emprunt réciproque. Celle de Rome fut une des dernières à l'admettre, et beaucoup d'Eglises qui se conformaient plus ou moins rigoureusement à sa liturgie l'avaient devancée sur ce point. Il en fut tout autrement des *proses* et des *tropes*. Un passage de la *Chronique* d'Anastase, découvert par l'abbé Lebeuf, dans un ms. de la Bibliothèque du Roi (1), prouve que ce genre de compositions poétiques avait été introduit dans l'Eglise romaine par le pape Adrien II, qui occupa le trône pontifical de 867 à 872, tandis que l'usage des hymnes ne paraît point s'y être établi d'une manière définitive avant le XIIe siècle (2). Tout au contraire, dans l'Eglise de Milan, qui n'a jamais admis dans ses offices les additions dont il vient d'être parlé, l'institution des hymnes remonte à la plus haute antiquité ; et, si la tradition avait besoin d'être confirmée sur ce point, elle pourrait l'être par l'examen comparatif des deux liturgies. On sait que le Bréviaire romain et la plupart de ceux qui en gardent la forme n'admettent pas d'hymnes dans les offices qui passent pour avoir conservé le plus fidèlement leur physionomie première, tels que ceux de la Quinzaine de Pâques. Or rien de semblable n'apparaît dans le Bréviaire ambrosien, et les hymnes assignées à ces mêmes offices ne le cèdent pas en antiquité à la plupart des autres et ne paraissent pas d'une introduction plus récente que ceux du reste de l'année. D'autres hymnes, qui sont d'un usage général dans

(1) *Traité hist.*, pag. 103 et seq.
(2) *Institutions liturgiques*, t. I.

l'Eglise latine, telles que le *Veni Creator*, attribué par quelques liturgistes à l'empereur Charlemagne, et l'*Ave maris stella*, qui est au moins du Xe siècle, ne font point partie de la liturgie ambrosienne; preuve que son hymnaire était déjà fixé avant l'époque où furent composés ces chants, si populaires dans le monde catholique. Etant donc prouvé le double fait de la composition par saint Ambroise d'un certain nombre d'hymnes et de l'introduction par le même pontife de ce genre de chants dans l'Eglise, il suit nécessairement que celles de ces hymnes que nous retrouvons aujourd'hui dans l'office ambrosien en ont fait partie dès le temps de ce saint docteur.

Mais en est-il de même des mélodies qui les accompagnent? Si l'on en croit la tradition, dit M. Fétis (1), elles n'auraient pas cessé d'être en usage à Milan, selon leur forme primitive. Cette tradition, comme toutes celles qui ne sont et ne peuvent être qu'orales, ne saurait, on le pense bien, se prêter à une vérification. Il nous semble pourtant que rien ne s'oppose à ce qu'on lui donne créance. Les chants des hymnes ambrosiennes, tels qu'on les trouve notés dans les livres de chœur, sont en général remarquables par leur simplicité, observation qui n'a point échappé à Raoul de Tongres (2). Sous ce rapport donc, ils réalisent assez bien l'idée que l'on est porté à se faire des mélodies de la primitive Eglise. Nous savons combien il faut, en matière d'érudition, se tenir en garde contre les inductions qui ne procèdent que de l'imagination et du sentiment, et cependant, lorsque nous examinons tel de ces chants, celui de l'hymne *Deus creator omnium*, par exemple, nous avons peine à

(1) *Biographie des musiciens*, art. *Ambroise (St)*.

(2) In ambrosiano officio quasi omnes hymni facilem habent notam. *Prop. XIV*, in fin.

nous figurer que ce ne soit pas celui-là même qui frappa l'oreille d'Augustin pénitent. En thèse générale donc, et sans rien préciser, nous pensons qu'on peut admettre qu'un certain nombre de mélodies de cette époque nous ont été transmises avec les paroles qu'elles accompagnent.

La plupart de ces chants ont passé de l'Eglise de Milan dans le reste de la chrétienté. C'est ainsi du moins qu'en se fondant sur la tradition, on peut s'expliquer l'identité des mélodies notées dans les livres ambrosiens et de plusieurs de celles qui sont en usage dans les autres Eglises. De toutes les parties de l'office divin, il n'en est aucune qui ait éprouvé plus de variations que les hymnes sous le rapport du chant, par la raison que nous avons énoncée plus haut à propos du *Te Deum*. Aussi faut-il entendre cette identité non d'une reproduction exacte et note pour note (ce qui est excessivement rare dans la comparaison des livres de chant des diverses Eglises), mais seulement d'une certaine similitude dans la marche générale de la mélodie. Celle que renferment les livres de l'office ambrosien se distingue généralement et par ce caractère de simplicité que nous lui avons déjà reconnu, et qui tient à ce que les syllabes du texte y sont rarement chargées d'un grand nombre de notes, et par cette absence d'une loi tonale bien arrêtée, qui empêche les divers modes de se pénétrer au delà de certaines limites. Nous avons déjà signalé cette particularité dans le plain-chant proprement dit de l'office ambrosien, et nous avons cherché à en tirer une preuve de la priorité de ce chant à l'égard de celui du reste de l'Eglise latine. La même conséquence s'applique aux hymnes. Pour en donner un exemple, le chant de celle de l'Avent, *Conditor alme siderum*, se retrouve sur les mêmes paroles au Bréviaire romain, mais avec une différence remarquable : dans l'Hymnaire ambrosien,

ce chant débute par une phrase qui appartient au premier mode, et ce n'est qu'à la cadence du second vers qu'il fait sentir la tonalité du quatrième ; dans les Eglises qui ont adopté ce chant, il a été corrigé et ramené, dans toute son étendue, au mode sur lequel il se termine.

A ce que nous avons dit plus haut de la simplicité de ces chants, considérée comme preuve de leur antiquité, quelques personnes objecteront peut-être que cette prétendue preuve va directement contre l'assertion à l'appui de laquelle on l'invoque, puisque les chants en question étant, suivant les propres paroles de saint Augustin, un emprunt fait à l'Orient, ils devaient au contraire participer du caractère des mélodies propres à ces contrées, lequel consiste précisément dans la surabondance des ornements. La même objection s'applique également à ce que nous avons dit plus haut de la psalmodie. Nous ne nous arrêterons pas à la réfuter, attendu qu'elle l'a été déjà suffisamment par M. Fétis (1). Ce savant fait observer qu'on donnerait par là au texte de saint Augustin une extension de sens qu'il ne comporte nullement, attendu qu'il n'y est fait allusion qu'à la division du chœur en deux groupes, qui faisaient entendre alternativement les versets des hymnes et des psaumes, ainsi que nous l'avons établi nous-même plus haut. C'est ce mode d'exécution chorale, ce chant antiphone, que saint Augustin, d'accord avec la tradition, nous représente comme emprunté à l'Orient. Quant aux mélodies elles-mêmes, on nous accordera que saint Ambroise aurait pu s'en approcher plus ou moins, sans s'astreindre à les imiter dans tous leurs détails, dans ceux-là surtout qui répugnaient le plus au goût des peuples pour l'édification desquels il travaillait. Mais le motif prin-

(1) *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, p. CXLIX.

cipal qui paraît déterminer M. Fétis, c'est l'impossibilité d'accorder, dans une même mélodie, l'existence d'ornements multipliés avec le caractère métrique qu'une opinion généralement accréditée attribue à l'ancien chant ambrosien. Il est certain, en effet, que, pour faire sentir dans le chant la mesure des vers, il est de toute nécessité que la mélodie soit très-peu chargée de notes, sinon complétement syllabique. Celle du *Deus creator omnium*, par exemple (et il y en a plusieurs de ce genre dans les livres de l'Église de Milan), paraîtra sans doute très-propre à donner une juste idée des effets que peut produire cette union de la poésie et de la musique; aussi nous semble-t-elle répondre assez bien à l'opinion qu'on s'est faite du chant institué par saint Ambroise. Il n'est pas jusqu'à la notation de ce morceau qui ne tende à fortifier cette opinion; toutefois il faut observer que, tiré d'un psautier imprimé au XVIe siècle, ce spécimen, comme tous ceux que l'on pourrait puiser à la même source, n'a par lui-même rien de décisif. Bien plus, l'examen de tous ces chants, ainsi notés avec des signes de valeur empruntés à la musique mesurée, fait reconnaître une main moderne. Hâtons-nous d'ajouter que cette main, quelle qu'elle soit, n'a point altéré les anciennes mélodies. Le travail auquel elle s'est livrée paraît avoir été inspiré par le désir de fixer, au moyen de signes de durée connus, le mode traditionnel d'exécution de ces chants. Aussi s'en faut-il de beaucoup que, malgré l'appareil métrique que présente leur notation, ceux-ci se trouvent réduits à la carrure musicale. Evidemment la valeur représentée par ces signes est purement approximative; autrement elle produirait des combinaisons choquantes et impossibles à réaliser dans un chant à l'unisson.

Aussi ne faut-il pas croire que le chant des hymnes ambrosiennes fût de la même nature que ce que l'on a

appelé depuis musique mesurée, art nouveau, auquel donna naissance l'invention du *déchant*, ou contre-point figuré. En effet, l'obligation de faire concorder deux parties, dont l'une n'émettait qu'un son dans le même temps que l'autre en faisait entendre deux ou trois, ramena l'attention des musiciens vers une théorie des proportions métriques, analogue, sous quelques rapports, à celle qu'on trouve exposée dans les écrits des anciens, mais indépendante de toute considération tirée de l'alliance de la poésie et de la musique, et fit imaginer une notation spéciale, différente de celle qui était en usage pour la simple mélodie. C'est pourquoi, dans les pièces de cette dernière catégorie que le moyen âge nous a laissées et auxquelles, à raison de leur destination séculière et profane, on est porté à attribuer une allure métrique, la notation n'a, le plus souvent, rien qui la distingue de celle du plain-chant. Les essais de traduction qu'on en a faits, sous l'influence de l'idée préconçue que ces mélodies auraient été originairement mesurées, ces essais (et je parle des mieux réussis) sont presque toujours, sous le rapport de l'assignation des valeurs de durée, dictés beaucoup plus par l'instinct du rhythme musical que par la considération scientifique des signes de notation. Il en était de même pour ceux qui les chantaient à l'époque de leur nouveauté, avec cette différence toutefois que, pour eux, le rhythme était connu par la tradition, tandis que, pour les érudits de nos jours, il n'est déterminé que par des conjectures qui excluent plus ou moins le doute sur l'exactitude de la traduction. Souvent même cette exactitude est impossible à réaliser complétement, à raison du rhythme irrégulier de la cantilène, qui est irréductible à des valeurs de durées précises, comme celles de notre notation.

La plupart des anciennes hymnes ambrosiennes sont dans ce cas, ainsi que nous venons de le faire remar-

quer. Aussi croyons-nous que leur rhythme consistait moins dans une proportion fixe et rationnelle entre les sons de durée inégale dont il se composait, que dans une certaine cadence plus ou moins analogue à la mesure des vers, qui tenait aux habitudes d'exécution. Tel est le chant de l'hymne du vendredi saint, *Pange lingua*, qui s'exécute dans la chapelle du Souverain Pontife d'après une mélodie peu différente de celle qui est notée dans tous les livres de chœur, mais suivant une tradition particulière aux chantres de cette chapelle. Un jésuite espagnol, D. Antonio Eximeno, admirateur enthousiaste de ce chant, qu'il venait entendre chaque année à la chapelle Sixtine, en a donné une appréciation fort exacte dans le livre qu'il publia en 1775 contre le P. Martini. Il remarque très-bien que la distribution des notes sur les syllabes longues ou brèves, d'où résulte le rhythme de l'hymne, n'a rien de commun avec la mesure battue de la musique moderne ; qu'au contraire, l'application d'une pareille mesure à ce morceau en détruirait inévitablement le rhythme propre (1). Aussi n'hésite-t-il pas à lui attri-

(1) Il canto di quell'inno è un vero *canto fermo*, cioè un canto all'unisono, quale in sostanza si ritrova in tutti i libri corali; ma la maniera di cantarlo della cappella pontificia lo fa comparire diverso da quello, che si canta nelle altre chiese. ..... Il tempo alquanto allegro, e i trilli, di cui è da per tutto ornata la cantilena, sono anch'essi attissimi ad esprimere l'allegrezza del trionfo della croce. Sopra tutto la distribuzione delle note, che si cantano (non già di quelle, che vi sono scritte) per esprimere la lunghezza e la brevità delle sillabe, che compongono il ritmo dell'inno, sarebbe da studiarsi con riflessione da ogni maestro di capella.. ... Ivi, come in ogni altra cantilena di canto fermo, non si scorge all'udito verun genere di battuta : eppure co' diversi valori delle note si dà a quasi ogni sillaba la sua vera quantità, onde senza battuta sensibile ne risulta il ritmo dell'inno; anzi se si dà quell'inno ad un maestro di cappella per metterlo in musica concertata, ed in battuta sensibile, verra subito destrutto il ritmo, e se la cantilena della capella pontificia si scrive in battuta, si redranno cadere nel battere alcune sillabe brevi, senza pregiudizio della lor quantità. Io credo che il canto di quell'inno si sia conservato in quella cappella come per tradizione, etc. *Dubbio di* D. Ant. Eximeno *sopra il saggio fondamentale*, etc. Roma, 1775, parte I, § XI, pag. 19.

buer la qualification de plain-chant; et, en effet, ainsi qu'on le reconnaît aujourd'hui, cette qualification n'implique pas nécessairement une égalité absolue des notes, qui aurait, au contraire, pour effet de faire rentrer le plain-chant dans la musique mesurée, ainsi qu'on le voit dans les compositions où il est pris pour sujet d'un contre-point. Si donc ce chant n'exclut point, dans son exécution, un certain laisser-aller sous ce rapport, il n'y a rien qui empêche d'en imposer le nom aux pièces dans lesquelles la prosodie du texte ou toute autre cause oblige à introduire quelque inégalité dans la durée relative des sons. Que cette inégalité puisse, dans certaines circonstances, produire des effets analogues au rhythme musical, au point de se confondre avec lui, c'est un fait incontestable, mais tout accidentel, déterminé en certains cas par l'instinct des exécutants, et que l'habitude fait passer ensuite à l'état de tradition, sans que cette régularité sensible dans la mesure des sons (régularité qu'il ne faut point confondre avec le rhythme, dont elle n'est que la partie matérielle) doive nécessairement être considérée comme faisant partie intégrante du tout mélodique, dans l'intention de celui qui l'a conçu. Il n'en saurait être de même du rhythme, qui est un des éléments essentiels de la mélodie, et dont la destruction, entraînant avec elle la ruine de celle-ci, ne laisserait à sa place que des sons épars, sans lien qui les rattache entre eux.

Rien ne prouve donc que, dans le chant des hymnes, tel qu'il fut établi par saint Ambroise (et il ne saurait être ici question d'une autre partie de l'office divin), le rhythme fût assujetti à cette exacte symétrie qu'on observe dans la musique mesurée, et qui, transportée dans l'exécution des hymnes, en ferait disparaître le véritable rhythme, ainsi que vient de nous le dire Eximeno. C'est donc à tort que l'encyclopédiste Alstedius, dans un

passage dont s'est emparé Jumilhac, fait une seule et même chose du chant ambrosien et de la musique mesurée, qu'il appelle nouvelle, bien que, par une évidente contradiction, il lui donne saint Ambroise pour auteur (1). Ce que l'on a désigné sous le nom de musique mesurée n'apparaît au moyen âge que comme un arrangement tout artificiel et une conséquence de la combinaison simultanée des sons. Le rhythme des hymnes ambrosiennes, au contraire, ne put et ne dut être à son origine que le résultat de l'instinct qui, dans un chant simple et peu chargé de notes, fait sentir à travers la mélodie quelque chose de la mesure du vers. Car il ne faut pas oublier que les pères du chant ecclésiastique ne se proposèrent point, ainsi que l'a judicieusement observé M. J. d'Ortigue (2), de créer un art fondé sur une théorie savante et compliquée comme celle de l'ancienne musique grecque; mais seulement de procurer à l'Eglise un moyen d'édification propre à faciliter ou à fortifier son action sur les peuples. Si donc, comme nous sommes portés à le croire, l'exécution des hymnes ambrosiennes comporte un certain rhythme produit par des variétés de durée, il faut voir là, non le résultat d'une institution positive, mais bien celui des habitudes populaires auxquelles, sans doute, le parti le plus sage était de s'en rapporter sur ce point.

Pour établir une assimilation entre ce chant rhythmé et la musique mesurée, pour faire de saint Ambroise l'auteur de cette dernière, Jumilhac, dont l'opinion est à elle seule un préjugé considérable en faveur de la thèse qu'il défend, s'appuie sur diverses autorités et rapporte beaucoup de textes qu'il ne nous paraît

(1) Ambrosiana vero musica, cujus notæ inæquales mensuram variant, vocatur mensuralis et nova, ambrosiana vero ab authore. *Apud* JUMILHAC, p. 42, nouv. édit.

(2) *Dict. de plain-chant*, art. *Chant liturgique.*

pas avoir toujours bien entendus. Tels sont ceux dans lesquels Guy d'Arezzo parle des signes destinés à indiquer les nuances et ornements du chant (1), qui peuvent bien, en certains cas, apporter quelques variations dans la durée des sons, mais non constituer un système de notation métrique. Tel est encore ce passage si souvent cité, dans lequel Guy parle de chants que l'on exécute de telle manière que l'on semble scander des vers, comme lorsqu'on chante des compositions métriques : « *Metricos autem cantus dico,* » *quia ita sæpe canimus ut quasi versus pedibus scan-* » *dere valeamus, sicut cum ipsa metra canimus* (2). » Sur quoi on peut faire deux observations importantes : la première, qu'il s'agit ici des compositions *rhythmiques*, c'est-à-dire des proses et séquences dans lesquelles l'accent, se substituant à la quantité, s'en assimile en certains cas les effets ; la seconde, que, dans les compositions *métriques* ou versifiées (*ipsa metra*), le chant faisait réellement sentir la cadence du vers (*ut quasi versus pedibus scandere valeamus*). Mais il ne s'ensuit pas le moins du monde que cette cadence se traduisît à l'oreille par une proportion rigoureuse entre les diverses durées ; la restriction même apportée par l'auteur à son assertion donne à entendre qu'il ne veut parler que d'un à peu près, ce qui exclut l'idée d'une mesure régulière et battue, ainsi que l'explique très-bien Eximeno dans son analyse du *Pange lingua* de la chapelle Sixtine.

C'est avec moins de fondement encore que le savant religieux invoque le témoignage de saint Augustin. Le traité *De musica*, que nous avons de ce Père, est tout-à-fait en dehors de la question. C'est une œuvre de littérature, qui, à part son titre, n'a qu'un rap-

(1) V. les passages cités, p. 150, N° 1, de la nouv. édit.
(2) *Microl.*, c. 15, cité par Jumilhac, 3e p., ch. 2.

port indirect avec l'art musical, et n'est en réalité pour nous, dans l'état actuel de la délimitation des sciences, qu'un traité de prosodie et de métrique. La matière y est envisagée, comme dans tous les ouvrages didactiques de l'antiquité, sous un point de vue purement théorique, et, comme nous disons aujourd'hui, philosophique. Rien d'ailleurs n'indique qu'il ait été composé à l'occasion de l'établissement du chant dans l'Eglise de Milan. Le texte des *Rétractations*, dont Jumilhac croit pouvoir étayer cette assertion, ne dit rien autre chose, sinon que saint Augustin écrivit cet ouvrage après son baptême et son retour en Afrique, bien qu'il eût commencé, pendant son séjour à Milan, à s'occuper de la matière qui y est traitée (1).

Nous croyons avoir réduit à ce qu'elle a de probable l'opinion généralement répandue au sujet de l'existence du rhythme dans le chant de saint Ambroise, en assignant à ce rhythme un principe tout différent de celui de la musique mesurée, et en limitant son intervention aux seules pièces que leur forme poétique en rendait susceptibles. Mais alors peut-on dire que, sous ce rapport, le chant de l'Eglise de Milan fût doué de propriétés particulières, à l'exclusion de celui des autres Eglises? Nous ne le pensons pas, et l'opinion contraire nous paraît ne reposer que sur un malentendu. Sans doute, dans les Eglises qui n'avaient point admis d'hymnes dans leur liturgie, l'office divin devait conserver une physionomie un peu différente de celle qu'il avait là où cette sorte de chant était en usage. Mais, sauf des exceptions locales plus ou moins nombreuses, le mode d'exécution propre à ces pièces, et qui leur assignait un rang à part, dut s'introduire partout où celles-ci se

(1) Eosdem sex libros jam baptizatus jamque ex Italia regressus in Africam scripsi. Inchoaveram quippe tantummodo istam apud Mediolanum disciplinam. Aug. *Retract.* l. I, c. 6, *ap.* Jumilhac, 3e p., ch. 1.

firent adopter. Si, dans certaines Eglises de France, telles que celle de Paris, le chant des hymnes n'a plus depuis longtemps, soit dans sa notation, soit dans son exécution, rien qui le distingue du plain-chant proprement dit, il n'en est pas de même dans les Églises d'Italie et du reste du monde catholique, qui ont conservé à ce chant son véritable caractère, en n'y laissant point pénétrer ces surcharges de notes qui alourdissent la mélodie, et en donnant à celle-ci par l'exécution une allure vive et accentuée, qui fait ressortir souvent la cadence du vers; en sorte que l'on peut dire que, dans ces Eglises, le chant ambrosien subsiste au même titre que dans celle de Milan. C'est ainsi que l'entendaient les écrivains du moyen âge, et ce qu'ils disent du chant ambrosien doit être rapporté, non aux usages liturgiques de cette Eglise de Milan, très-peu connus en dehors du pays qui en gardait la tradition, mais à ceux de toutes les Eglises qui avaient admis des hymnes dans leurs offices. Cette appellation s'explique naturellement par l'habitude, signalée précédemment, de donner le nom de saint Ambroise à toutes les compositions de ce genre. Si, par suite de cette habitude, on a pu opposer quelquefois le chant ambrosien au chant grégorien, c'est parce que l'Eglise romaine, qui passait pour avoir reçu ce dernier des mains d'un de ses plus grands pontifes, n'introduisit que fort tard le chant des hymnes dans sa liturgie, tandis qu'une tradition constante en attribuait l'institution au saint évêque de Milan.

C'est dans le même sens qu'il faut entendre une assertion récemment produite, sur la foi de quelques écrivains du moyen âge, et dont nous devons dire quelque chose avant de terminer. Au nombre des écrits publiés par Gerbert, sous le nom d'Odon de Cluny, se trouve un petit traité que la seule circonstance de l'avoir trouvé copié à la suite du dialogue du saint

abbé sur la musique autorise d'autant moins à le lui attribuer avec quelque certitude, que ces mêmes pages portent dans un autre manuscrit le nom de Bernon. Quoi qu'il en soit, cet écrit, ou du moins le passage que nous avons en vue, n'est point postérieur au XIIe siècle, puisque le manuscrit dont il est tiré appartient à cette époque. Ce passage, assez peu remarqué jusqu'à ces derniers temps, semble indiquer l'existence au moyen âge d'une autre tonalité que celle qui est fondée sur le pur genre diatonique, et établir une distinction, sous ce rapport, entre les deux systèmes de chant d'église qui portent les noms de saint Grégoire et de saint Ambroise. Voici ce texte, sur lequel M. Th. Nisard est le premier, à notre connaissance, qui ait appelé l'attention des archéologues (1). Après avoir exposé la théorie du genre diatonique selon la méthode des musiciens de cette époque, c'est-à-dire par les divisions du monochorde, l'auteur ajoute: « Il y » a d'autres genres dont les intervalles ne se mesurent » pas de la même manière ; mais celui que nous avons » exposé est le plus parfait, parce que sa modula- » tion est la plus douce et la plus naturelle, ainsi que » le prouve l'autorité des saints et des musiciens » instruits. Nous savons, en effet, que saint Grégoire, » dont l'Eglise suit en tout et avec tant de docilité les » enseignements, a donné à celle-ci son Antiphonaire, » merveilleusement composé dans ce genre, et s'est » appliqué lui-même à le faire apprendre aux disci- » ples qu'il a formés ; et nous ne voyons nulle part que » ce saint pontife ait apporté à l'exercice de cet art les » préoccupations d'une science charnelle, lui qui avait » manifestement reçu d'en haut la plénitude de la » science. Il est donc certain que ce genre de musi-

(1) *Archives des missions scientifiques*, t. II, février 1851 ; et *Diction. de plain-chant*, art. *Ambrosien (chant)*.

» que, divinement inspiré à saint Grégoire, ne repose
» pas seulement sur une autorité humaine, mais encore
» sur celle de Dieu même. *Quant à saint Ambroise,*
» *homme très-versé dans l'art musical, son système*
» *tonal ne s'écarte nullement de cette règle, sinon là où*
» *la mollesse de certaines voix trop délicates le corrompt;*
» car nous savons par expérience que des hommes
» d'un esprit léger, doués de voix de cette espèce,
» n'exécutent aucun chant suivant sa vraie nature,
» mais selon leur caprice, avides qu'ils sont de vaine
» gloire. C'est d'eux qu'il est dit que l'ignorance de la
» musique fait d'un chantre un jongleur, et que saint
» Isidore avance que de pareilles voix ne sont pas
» faites pour le service de Dieu. Nous avons donc
» laissé de côté les autres genres musicaux, nous atta-
» chant à celui-là seulement que les philosophes eux-
» mêmes regardent comme le premier de tous et le plus
» naturel, etc. (1). » On nous pardonnera cette longue citation, instructive sous plus d'un rapport, et dans laquelle nous ne voulons voir pour le moment que ce qui se rapporte à saint Ambroise. A coup sûr, il ne viendra à l'esprit d'aucun de ceux de nos lecteurs qui voudront bien croire à l'exactitude de notre traduction de tirer de ce passage la conclusion que le système tonal adopté par ce saint docteur appartint au genre chromatique. C'est pourtant là ce que prétend inférer M. Nisard de ce texte : « *Sancti quoque Am-*
» *brosii, prudentissimi in hac arte, symphonia nequa-*
» *quam ab hac discordat regula, nisi in quibus eam*
» *nimium delicatarum vocum pervertit lascivia.* Il est vrai qu'il en donne la traduction suivante : « Les mélo-
» dies de saint Ambroise, homme très-versé dans
» l'art musical, ne s'écartent de la méthode grégo-
» rienne que dans les endroits où la voix s'amollit

(1) Gerbert. *Script.*, t. I, p. 275.

» d'une manière lascive, et dénature la rigidité des » intervalles diatoniques. » En sorte que le grand docteur de l'Eglise, le père du chant ecclésiastique dans l'Occident, de ce chant qui touchait et édifiait tant saint Augustin, casuiste fort rigide pourtant sur cet article, saint Ambroise est atteint et convaincu d'avoir enseigné aux voix à *s'amollir d'une manière lascive* et à *dénaturer la rigidité des intervalles diatoniques!* Nous ne prêtons point cette conclusion à M. Nisard ; il nous la fournit lui-même dans la suite de son commentaire (1), en faisant à saint Ambroise un mérite d'avoir, en même temps qu'il conservait au chant son caractère métrique, usé du genre chromatique, et produit, par l'emploi de ce double élément, « un » art plus grec, plus souple, plus élégant, quelque » chose de moins austère et de moins âpre » que ce plain-chant diatonique « adapté » par saint Grégoire-le-Grand « aux durs gosiers des barbares du Nord. »

M. Nisard, nous n'avons pas besoin de le faire remarquer, est seul responsable de ces assertions. On a pu voir combien elles étaient loin de la pensée de l'écrivain sur lequel il s'appuie, et dont nous avons à dessein cité le passage dans toute son étendue. Le nom du genre chromatique n'y est pas même articulé, et en cela cet auteur a fait preuve d'un rare bon sens et montré qu'il entendait bien ce dont il parlait. En effet, le genre chromatique tel que le pratiquait l'antiquité, tel qu'il se trouve encore exposé dans les écrits des auteurs du moyen âge, qui ne font guère que reproduire en cela les théories des Grecs résumées par Boèce, ce genre n'avait rien de commun avec ce que nous appelons aujourd'hui de ce nom. C'est au moyen âge, dans ces altérations de notes, que les praticiens de cette époque nommaient *musique feinte (ficta vel*

(1) *Dict. de plain-chant*, p. 117.

falsa musica), que ce dernier genre a pris naissance. Dans l'état où il est arrivé, et à ne considérer que la construction de l'échelle tonale, abstraction faite des appellations des sons entre eux, d'où résulte le génie de la langue musicale ou tonalité, ce système n'est rien autre chose qu'une faculté indéfinie de substitution momentanée d'une série diatonique à une autre série de même nature. En sorte que, au fond, il laisse subsister le genre diatonique et n'en modifie la disposition primitive qu'en ce qu'il admet le principe de la *transition*, et par conséquent le mélange, dans un même morceau, d'échelles dont le point de départ est différent. La musique moderne, pas plus que celle qui est fondée sur l'ancienne tonalité ecclésiastique, ne procède par demi-tons. C'est la gamme diatonique qui sert encore de base à l'étude de l'intonation, et l'idée d'y substituer une échelle chromatique n'a pu naître que dans le cerveau de quelques utopistes systématiques, étrangers à la pratique de l'art. C'est la gamme diatonique qui, à part un petit nombre d'exceptions dont la raison se trouve dans un autre ordre de faits, sert de limite à la faculté que possèdent les sons de se grouper en *accords*. Et par là se trouve justifiée et presque ramenée à la réalité cette fiction de la théorie et de l'écriture musicales qui assigne à une note affectée du dièse ou du bémol le nom et la position de celle dont un changement de ton la contraint d'occuper un instant la place.

S'il en est ainsi dans la musique moderne, si la tendance qui y domine constamment à multiplier les changements de tons et à brusquer la modulation n'a pu en faire disparaître le principe diatonique, qui en est la base essentielle, à plus forte raison la musique qui a régné jusqu'au XVIIe siècle, et dans laquelle, ainsi que l'a parfaitement démontré M. Fétis, l'élément de la transition n'existait pas, bien que les alté-

rations y fussent pratiquées, serait à tort classée dans le genre chromatique. Mais qu'est-ce donc que ce genre, et en quoi différait-il du diatonique? Les théoriciens grecs et ceux qui les ont suivis nous le représentent, non comme une adjonction de cordes à celles que fournit l'échelle diatonique, mais comme une tension différente des cordes mêmes de cette échelle; en sorte que le tétracorde, qui, dans l'ordre diatonique, présentait la disposition suivante :

si, ut, ré, mi,

c'est-à-dire un demi-ton et deux tons, se transformait ainsi, en passant au chromatique :

si, ut, ut^{d}, mi;

c'est-à-dire que le *ré* étant abaissé d'un demi-ton, le tétracorde se trouvait formé de deux demi-tons et d'une tierce mineure disjointe. Chaque tétracorde était construit sur ce modèle.

Or y a-t-il rien de semblable dans les systèmes de musique pratiqués en Europe avant et depuis le XVIe siècle? L'étrangeté de cette échelle n'est-elle pas telle qu'elle a pour effet de la mettre, pour ainsi dire, hors de la portée de notre oreille? On voit par là combien il est peu probable que ces altérations des intervalles diatoniques, dont se plaint l'auteur que nous avons cité, constituassent quelque chose d'analogue au genre chromatique, tel qu'il était alors défini dans les écoles.

Cette assimilation, contre laquelle cet auteur s'est avec raison tenu en garde, avait cependant été faite déjà par d'autres que lui. Réginon, abbé de Prum, qui écrivait sur la fin du IXe siècle, énumère et décrit, suivant la doctrine des anciens, les trois genres dont se compose la musique. « Le chromatique, comme » qui dirait *coloré*, est ainsi appelé, dit-il, parce

» que, en s'éloignant de la disposition naturelle du
» genre diatonique, il tombe dans une certaine mol-
» lesse, ainsi qu'on le remarque souvent dans ces
» chansons que chantent les femmes en chœur et dans
» l'hymne *Ut queant laxis*. Il procède régulièrement
» par un demi-ton, suivi d'un autre demi-ton et d'un
» intervalle disjoint de trois demi-tons (ou tierce
» mineure). » *Chromaticum dicitur quasi colorabile, quod ab illa naturali discedens intentione et in mollius decidens, sicut in choro ludentium mulierum frequenter auditur et in hymno* Ut queant laxis; *constat autem regulariter per semitonium et semitonium, et tria semitonia* (1). On chercherait en vain ce passage dans le texte de Réginon publié par Gerbert. Il se lit dans une copie plus correcte et plus complète du traité de cet auteur, que M. Nisard a découverte en tête du célèbre Antiphonaire de Montpellier. L'indication qu'il renferme au sujet de la constitution du genre chromatique est conforme à tout ce que nous enseignent sur cette matière les théoriciens de l'antiquité et du moyen âge. Mais l'application qu'il en fait en passant à un chant connu prouve-t-elle d'une manière irrécusable que ce genre chromatique des anciens (le seul dont il soit question ici) fût encore pratiqué au moyen âge? M. Nisard n'hésite pas à l'affirmer, à ce point qu'ayant retrouvé dans un autre manuscrit de la même bibliothèque le chant de l'hymne citée (2), *Ut queant laxis*, appliqué au texte d'une ode d'Horace, il ne doute pas un seul instant que ce ne soit là une ancienne mélodie grecque et qu'elle n'appartienne au genre chromatique, bien qu'il eût dû être détrompé par la parfaite similitude de cette mélodie prétendue chro-

(1) Ms. de Montpellier, fol. 3, recto. — Th. Nisard, Rapport inséré dans les *Archives des missions scient.*, t. II, p. 98 et seq.

(2) Voir le fac-simile de ce chant dans la publication citée, ou dans l'*Hist. de l'harmonie* de M. de Coussemaker.

matique avec le chant qui passe pour avoir fourni à Guy d'Arezzo la formule de l'échelle diatonique. Ce qu'il y a de certain, c'est que Réginon fait allusion, dans ce passage, à certaines altérations de la tonalité qui se pratiquaient dans les chants vulgaires et profanes (*in choro ludentium mulierum*), et qui s'introduisaient même dans l'exécution des hymnes, à cause de la part plus grande qu'y conservaient les habitudes populaires. S'il ne parle que de celle de saint Jean-Baptiste, c'est que cette pièce, composée à la fin du siècle précédent par Paul, diacre de l'Eglise d'Aquilée, avait déjà acquis une popularité considérable. Nous retrouvons là, à n'en pas douter, l'origine de ces altérations par le dièse des notes qui forment cadence dans la mélodie, sans que lesdites altérations soient amenées par la nécessité d'éviter la relation de triton. Telles sont celles qui se pratiquent universellement à la fin de chacun des versets du Symbole de la messe et dans une foule d'autres cas. On a même fini, l'usage y aidant, par en faire, pour ainsi dire, une règle générale, et Jumilhac l'a consignée dans son livre, sans paraître se douter que cette pratique constituât une infraction à la tonalité du plain-chant (1). Il est vrai qu'il s'appuie sur le témoignage de Guy d'Arezzo; mais c'est à tort, les *notes liquescentes* permises par ce maître ayant un tout autre caractère (2). Aucun des auteurs qui ont écrit sur le plain-chant n'a même insisté plus que lui sur la nécessité de conserver l'échelle diatonique pure de toute altération ; et il est facile de voir, par cette insistance même, qu'il attaquait un abus déjà fort commun de son temps (3).

(1) P. 6, ch. 4, n. X.

(2) V., dans ce recueil, la savante dissertation de M. l'abbé Petit.

(3) V. le ch. X du *Micrologue*, cf. *Reg. de ignoto cantu*, ap. Gerbert. *Script.*, t. II, p. 49.

Maintenant, pourquoi Réginon paraît-il assimiler ces altérations à l'emploi du genre chromatique, chose toute différente, comme nous l'avons démontré? Ceux qui ont quelque habitude des auteurs du moyen âge savent combien leur langage a souvent peu de précision. On conçoit pourtant que cet écrivain ait pu recourir au genre chromatique pour rendre compte de l'emploi de certaines cordes que ne lui fournissait point l'échelle diatonique, telle, par exemple, que l'*ut* ou le *fa* dièses, introduits dans le plain-chant pour adoucir certaines cadences. Aussi a-t-il voulu parler, non du genre chromatique pur et simple, mais de quelques emprunts que l'on faisait à ce genre dans le cours d'une cantilène habituellement diatonique. C'est ainsi qu'au XVIe siècle Zarlino s'expliquait l'emploi du genre chromatique, sans vouloir admettre que les anciens eux-mêmes l'entendissent autrement (1).

Au reste, M. Nisard lui-même a fini par se ranger à cette opinion. Dans son article sur le chant ambrosien, le chromatique, dont il veut absolument que saint Ambroise ait fait usage, n'est plus que « l'altération de certaines notes, comme l'ont enseigné » plus tard les didacticiens du moyen âge, en parlant » de la musique *feinte* ou *colorée*. » Si ce n'est que cela, ce n'est donc pas le chromatique des Grecs, qui reposait sur un tout autre principe, et qui, parfaitement connu en théorie, est resté cependant pour nous, quant à son emploi, une énigme et un mystère.

On avait cru jusqu'à présent que l'altération des notes de l'échelle diatonique par le dièse n'était qu'une conséquence de l'application de l'harmonie au chant ecclésiastique. Les témoignages que nous venons de produire détruisent cette hypothèse en nous montrant la véritable origine de ces modifications tonales. Cette

(1) *Institut. harmon.*, 3 p., cap. 73 et seq.

origine n'est point savante, mais toute populaire, bien que la science s'en soit emparée après coup, pour enseigner à les employer à propos et suivant certaines règles. C'est ainsi qu'elles reçurent des contrapuntistes le droit de bourgeoisie, qui les fit entrer définitivement dans le domaine de l'art. Il est même remarquable qu'elles contribuèrent aux progrès de celui-ci, en permettant de réaliser des successions harmoniques qui, sans elles, eussent été d'une dureté intolérable. C'est à elles aussi que nous devons, non pas précisément la tonalité moderne, qui n'est apparue dans le monde que bien des siècles après, mais la possibilité même de concevoir cette tonalité, à laquelle elles sont comme une disposition nécessaire, par la faculté qu'elles possèdent de faire trouver sur n'importe quel degré de l'échelle la *note sensible* nécessaire pour caractériser la modulation. Sans elles encore le mode mineur, qui joue un si grand rôle dans notre musique, serait privé de cette note caractéristique et n'aurait rien qui le distingue du premier ton grégorien. C'est ainsi que tout se tient dans l'histoire de l'art, et qu'une éclatante transformation dans les formes qui le constituent dépend en réalité, quoique à travers mille intermédiaires, de quelque innovation obscure et à peine soupçonnée, qui s'était produite plusieurs siècles auparavant.

STÉPHEN MORELOT.

APPENDICE.

PRÉFACE.

Sursum cor-da. Ha-be-mus ad Do- mi-num.

Grati-as a-ga- mus Domino De-o nostro. Dignum et jus-

tum est. Vere qui-a dignum et justum est, æ-quum, etc.

Dominus vobiscum. ℟. Et cum Spiri-tu tu-o. Pacem habe-te.

℟. Ad te, Domine. Glo-ri- a in ex- cel-

sis De- o. Cre-do in unum De- um, Patrem omni-po-

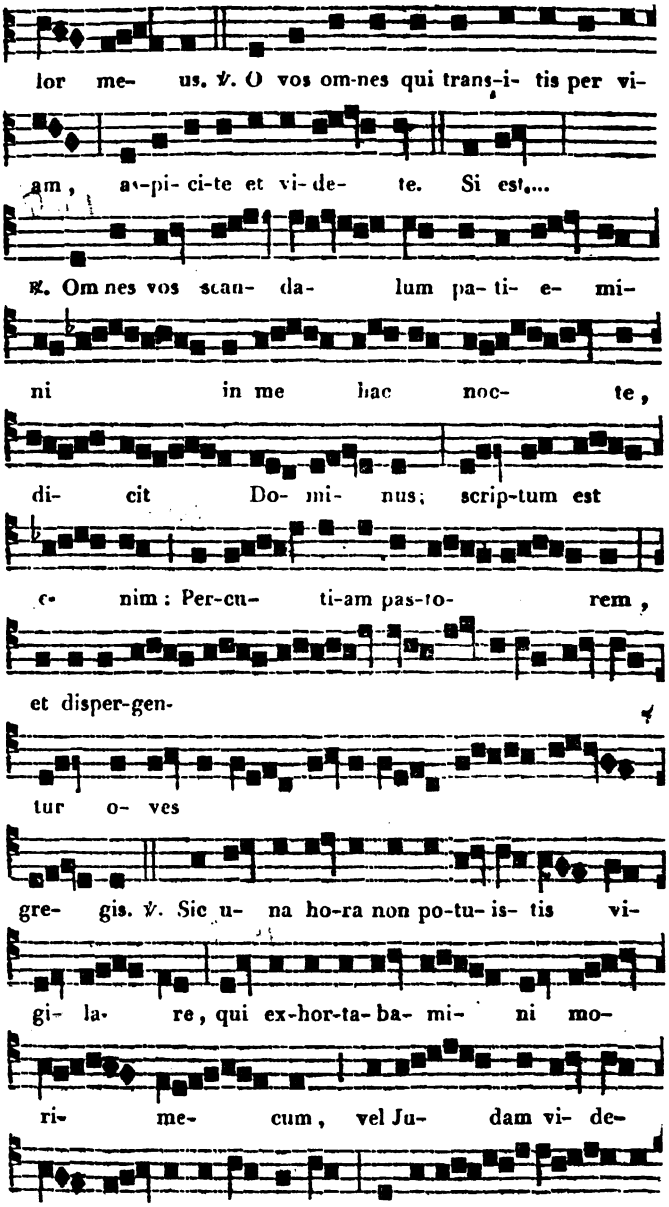
tentem, fac-torem....

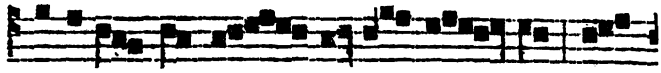
℟. Ca- li- ga- ve- runt o- cu- li me- i:

a- fle- tu me- o, qui- a e-lon-ga-vit qui con-so-

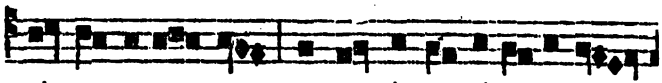
la- ba- tur me, vi-de- te om-nes po- pu-

li, si est do- lor si- mi- lis si-cut do-

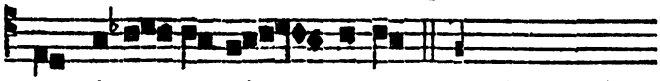

lor me- us. ℣. O vos om-nes qui trans-i- tis per vi-
am, as-pi- ci-te et vi-de- te. Si est,...
℟. Om nes vos scan- da- lum pa- ti- e- mi-
ni in me hac noc- te,
di- cit Do- mi- nus; scrip-tum est
e- nim: Per-cu- ti-am pas-to- rem,
et disper-gen-
tur o- ves
gre- gis. ℣. Sic u- na ho-ra non po-tu- is- tis vi-
gi- la- re, qui ex-hor-ta-ba- mi- ni mo-
ri- me- cum, vel Ju- dam vi- de-
te quo- mo-do non dor-mit, sed fes-ti- nat



tra-de-re me Ju- dæ- is. Sur-

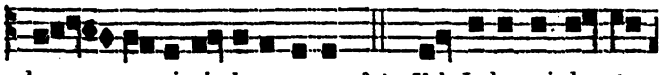


gi- te, e- a- mus, ap-pro- pin-qua-vit e-nim ho-

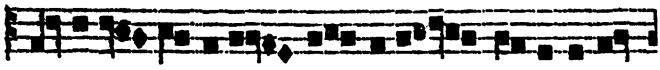


ra si- cut scrip- tum est. Percutiam....

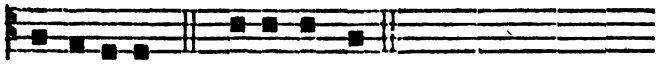
Antiph. duplex. Si-mon dor-mis ? non po- tu- is-tis u- na



ho- ra vi-gi- lare mecum ? ℣. Vel Judam vi-de- te

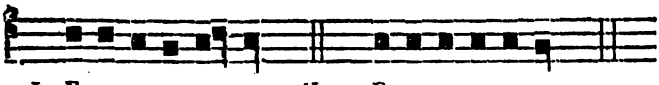


quomo-do non dor-mit, sed fes-ti- nat tra-de-re

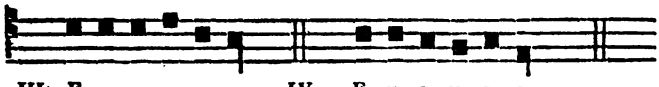


me Ju-dæ-is. *Ps.* Nisi Dominus.

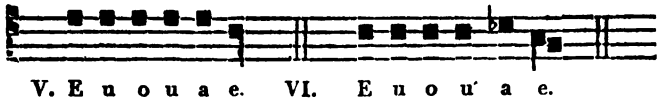
PSALMODIE AMBROSIENNE, D'APRÈS GAFORI.



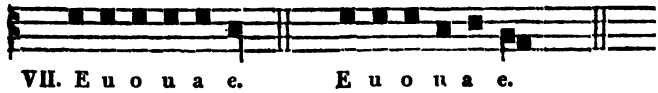
I. E u o u a e. II. E u o u a e.



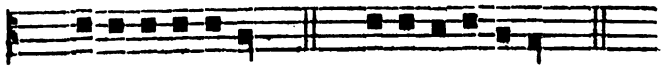
III. E u o u a e. IV. E u o u a e.



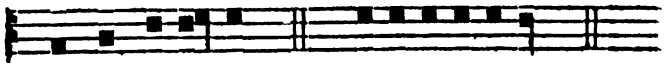
V. E u o u a e. VI. E u o u a e.



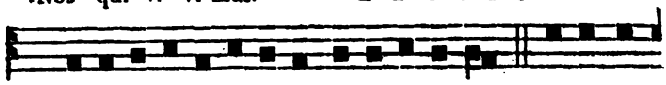
VII. E u o u a e. E u o u a e.



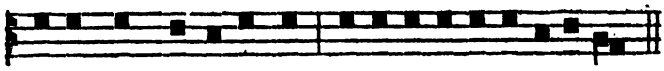
VIII. E u o u a e. E u o u a e.



:Nos qui vi- vi-mus. E u o u a e.

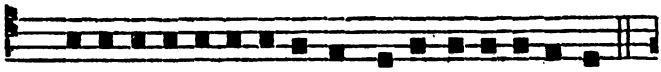


Ant. U-bi cha-ri-tas et a-mor, i- bi De-us est. *Ps.* Ec-ce quam

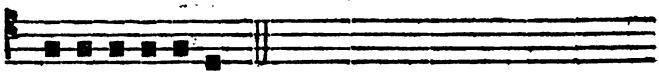


bonum et quam ju-cundum : ha-bi-ta- re fratres in u-num.

Ex. du 2e mode, tiré d'un Ms.

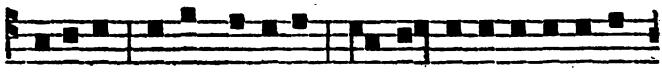


Ant. Fi-at manus tu-a Do-mi-ne, ut sal-vos fa-ci-as nos.

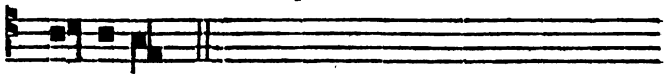


E u o u a e.

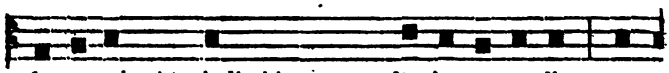
PSALMODIE DU 3e MODE, D'APRÈS HUCBALD.



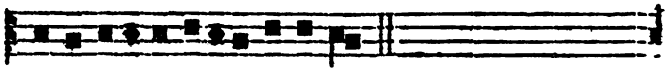
Glo-ri-a, et nunc et semper, et in se-cu-la se-cu-lo-



rum a-men.

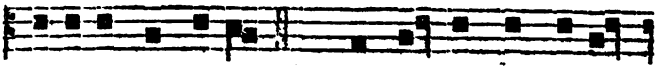


In su-a justitia judicabit pauperes hu-jus po-pu-li : et

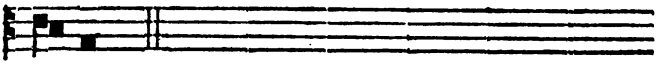


sal-vos fa-ci et fi-li-os paupe-rum.

Secu-lo-rum a-men. *Ant.* Tu Beth-le-hem ter-ra Ju-da. *Hucbald.*

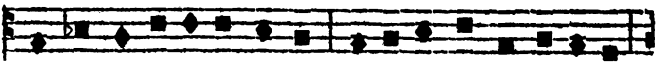


Se-cu-lo-rum a-men. *Ant.* Tu Beth-le- hem ter-ra

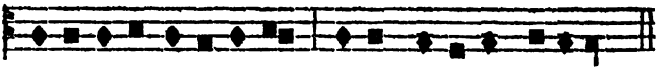


Ju- da. (*Antiph. Romain.*)

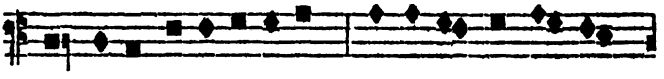
HYMNES.



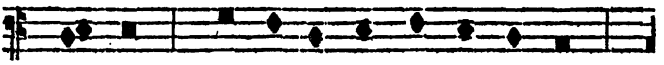
De- us cre-a-tor om-ni-um, Po-li-que rec-tor, ves-ti-ens



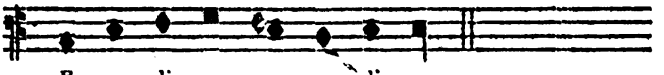
Di-em de-co-ro lu-mi-ne, Noctem so-po-ris gra-ti-a;



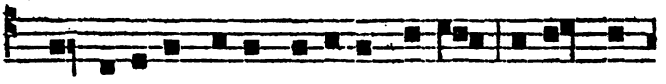
Con-di-tor al-me si-de-rum, Æ-ter-na lux cre-den-



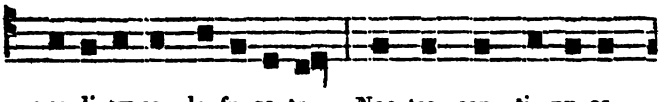
ti- um, Chris-te re-demp-tor om- ni- um,



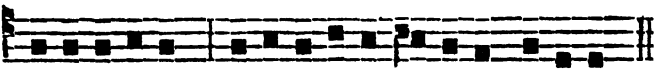
E- xau- di pre- ces sup- pli-cum.



Ob-du-xe-re po-lum nu-bi-la cœ- li, Abs-con-dunt-



que di-em so- le fu-ga-to; Noc-tes con- ti- nu-as



si-de-re nu-das, Et lu-næ vi-du-as car-pi-mus o-lim.

DE L'INFLUENCE DE L'ACCENT

DANS LE CHANT GRÉGORIEN.

Le fragment que nous publions sous ce titre est emprunté à un ouvrage inédit qu'on a bien voulu nous communiquer avant de le livrer à l'impression, et dont la publication complète suivra de près l'émission de ce premier extrait. L'auteur, qui s'est proposé de rechercher, dans les monuments de la tradition, les rapports de la psalmodie et des autres parties du chant ecclésiastique avec les principes et les règles de l'accentuation latine, a conçu son sujet dans les proportions les plus larges, et l'a traité avec une érudition abondante, une critique judicieuse et cette patience qui ne se laisse rebuter ni par la difficulté des questions, ni par l'obscurité des textes.

Après avoir donné une idée générale de la psalmodie, qui est le fondement de tout le chant ecclésiastique, et indiqué ses rapports avec le langage, l'auteur insiste sur la nécessité de la ramener à l'observation des règles de l'accentuation, qui lui sont communes avec celui-ci. A cette occasion, il expose d'une manière développée la théorie de l'accent, fait l'histoire des variations qu'elle a subies dans l'antiquité et au moyen âge, montre en quoi cet élément du langage diffère de la quantité prosodique, et comment il a fini par se confondre avec elle dans le chant de l'Eglise, où il est devenu un principe de rhythme. Puis, après en avoir tracé les règles d'après les autorités les plus sûres, il les applique, dans le plus grand détail, à la pratique de la psalmodie, sans oublier aucune des difficultés que peut offrir cette matière. Enfin il examine le rôle de l'accent dans les autres parties du plain-chant et justifie, comme on va le voir, par l'autorité même des auteurs du moyen âge, qu'on n'avait pas encore songé à invoquer sur ce point, une des modifications les plus sensibles que ce chant ait éprouvées de la part des réformateurs modernes. Nous ne doutons point que ce morceau ne soit lu avec intérêt par tous ceux qui ont suivi avec attention les phases de la question du chant grégorien dans ces derniers temps.

A l'époque de sa publication périodique et régulière, la

Revue de la Musique religieuse eût été heureuse d'avoir à recommander de pareils travaux. Elle se félicite de pouvoir, avant de rentrer dans le silence, faire connaître à ses lecteurs une œuvre sérieuse, entreprise par un vénérable ecclésiastique, que les sollicitudes de l'éducation cléricale n'empêchent pas de se livrer à une étude approfondie de la théorie et de l'histoire du chant religieux. Si la *Revue* eût trouvé plus souvent l'occasion de citer de semblables exemples partis des rangs du clergé, elle aurait eu moins de droit d'accuser celui-ci d'indifférence pour les questions auxquelles elle s'était proposé de servir de tribune, et ses rédacteurs eussent obtenu la récompense dont ils eussent désiré davantage voir couronner leurs efforts.

(Note de la rédaction.)

Le chant, sans aucun doute, a des rapports nombreux, intimes, avec le langage : il a dans le son le même élément premier, le même organe dans la voix ; il pénètre dans l'âme par l'ouïe, comme la parole, dont il conserve d'ailleurs le mode d'expression le plus noble et le plus énergique. Il est donc véritablement une imitation du langage, mais non une imitation servile, une simple copie dont tout le mérite consiste à reproduire aussi fidèlement que possible l'original ; car il constitue un art spécial, et aux moyens communs d'expression que nous venons d'énumérer il en réunit d'autres qui lui sont propres, par exemple des intonations plus fortes, plus soutenues, des intervalles plus étendus, plus multipliés et toujours disposés, dans leur succession, d'après des lois particulières. Or il importe de savoir si, dans le développement de tous ces moyens, le chant ecclésiastique tient quelque compte de l'élément grammatical, de l'accent syllabique. Cette question doit être examinée avec d'autant plus de soin, qu'elle a été résolue bien diversement dans les théories des différentes

époques, et qu'aujourd'hui encore elle est l'objet de dissentiments graves entre ceux qui s'occupent de la restauration du chant grégorien (1). Pour l'éclaircir autant qu'il sera en nous, nous donnerons successivement à cette question très-complexe plusieurs réponses, en rapport avec les différents points de vue qu'elle peut offrir à la discussion.

1° Il est incontestable que le chant proprement dit n'est pas habituellement subordonné à l'accent syllabique, sous le rapport de ses intervalles ou de ses variations du grave à l'aigu ; car il suit, dans le progrès de ses intervalles, un ordre non moins constant, non moins nécessaire, que ne l'est l'ordre syntaxique des mots dans les périodes du discours. Qui ne sait, dit Guy d'Arezzo, que les sons, dans la mélodie, sont unis entre eux par des liens intimes, qui forment, pour ainsi dire, de leurs différents groupes, autant de syllabes, autant de locutions, de phrases ou fragments de phrases parfaitement distincts, et que c'est cet enchaînement, cette combinaison des uns par rapport aux autres, qui leur donne un sens plus ou moins déterminé, comparable à celui du langage, soit parlé, soit écrit (2)? Or cette ordonnance, cette espèce de syntaxe des tons, qui porte dans l'âme le sentiment irrésistible d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, serait incompatible avec le mouvement et la disposition des accents, répandus comme ils sont, sans art, sans combinaison aucune, dans tous les textes de la liturgie, c'est-à-dire dans des textes en prose. Il

(1) Voir les Mémoires de MM. les membres de la Commission de Cambrai et de Reims d'une part, et de l'autre les études de M. Duval.

(2) Illud verò latè patet quòd fiat de vocibus, velut syllabæ et partes cola atque commata. (*Reg. musicæ rythmicæ, in Scriptoribus Gerbert.*, t. II, pag. 14 et 30.) Quidam est circà concinnum et inconcinnum ordo, qualis est circà litterarum compositionem in sermocinando ; non enim ex litteris quomodolibet compositis fit syllaba, sed alio quidem, alio non. ARISTOXENUS, lib. 2, *Harmonic. element.*

est donc nécessaire que les syllabes qui sont élevées ou abaissées dans la prononciation aient souvent, dans le chant, une intonation contraire : *Ideòque necesse est ut accentus sæpiùs infringatur.*

2° Il est également certain que, dans le chant plane ou non mesuré, les notes généralement ne sont pas subordonnées à l'accent, sous le rapport de la valeur temporaire. Pour nous en convaincre, il nous suffira de considérer encore l'incompatibilité qui existe entre les formes rhythmiques du plain-chant et la quantité déterminée par l'accent syllabique. En effet, ce chant, sans être assujetti à la mesure, aux lois fixes du mètre, avait primitivement un rhythme bien marqué, bien prononcé. Plus libre, plus varié, plus compliqué que celui de la musique moderne, il avait quelque chose des formes du nombre oratoire, dit l'abbé Baïni. Il consistait dans les proportions que présentaient non-seulement les notes d'inégale valeur, mais les divers groupes de notes, mais les périodes musicales parcourues avec plus de lenteur ou de vitesse les unes que les autres, mais les points de respiration et les repos bien gradués, en un mot toutes les parties d'un même chant comparées entre elles. C'est l'idée que nous en donnent Hucbald, Guy d'Arezzo et les autres écrivains du moyen âge. « *Quid est numerosè canere? Ut attendatur ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit; quatenùs uti quæ syllabæ breves, quæ sunt longæ attenditur* (scilicet in oratione), *ità qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea quæ diù ad ea quæ non diù legitimè concurrant... Sic itaque numerosè est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quàm oportet.. Verùm si aliquoties, causâ variationis, mutare moram velis, id est, circa initium aut finem, protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplò id feceris, id est ut productam moram in duplo correptiore, seu correptam*

immutes duplo longiore... Hæc igitur numerositatis ratio doctam semper cantionem decet, et hâc maximâ sui dignitate ornatur, sive tractim sive cursim canatur, sive ab uno sive à pluribus. Fit quoque ut, dùm numerosè canendo alius alio nec plùs nec minùs protrahit aut contrahit, quasi ex uno ore vox multitudinis audiatur (1). » Evidemment un rhythme aussi large, aussi varié, ne pouvait se concilier avec les modifications de lenteur ou de vitesse produites par l'accent sur les différentes syllabes de chaque mot, surtout dans un langage comme celui des Saintes Écritures, où le nombre est entièrement négligé (2). Il fallait donc que la quantité des syllabes, au lieu de régler la durée des notes, fût généralement réglée par celle-ci ; c'est là un principe

(1) Gerberti *Script.*, tom. I, pag. 182 et 226. Ces dernières paroles de Hucbald, *quasi ex uno ore vox multitudinis audiatur*, ne prouvent-elles pas que les traditions de l'ancienne rythmoïde étaient encore suivies, au IXme siècle, par un grand nombre de chantres réunis en chœur, et non-seulement par quelques artistes, par quelques virtuoses, comme le dit M. de Lafage? Il serait téméraire sans doute de vouloir les reproduire complétement, avec tous ces ornements, avec toutes ces délicatesses que nous ne connaissons plus; mais ne pourrions-nous pas, du moins, en conserver un reste dans le mélange des notes d'inégale valeur? « Le système neumatique (M. de Lafage en fait l'aveu) peut donner là-dessus quelques indications qui, d'ailleurs, sont reproduites par les anciens manuscrits au moyen d'une notation non équivoque, et se retrouvent même, plus ou moins intactes, dans un assez grand nombre de livres imprimés. » Or ces indications ne sont-elles pas autant de précieuses traces qu'il importe de conserver? Ainsi pensait ce maître Nivers, si distingué par son érudition, par ses connaissances théoriques et pratiques. Tous les compositeurs, disait-il, et même toutes les personnes de bon goût, aiment mieux cette mesure égale, entremêlée un peu d'inégalité, qu'une mesure totalement égale. (*Dissert. sur le chant grég.*, pag. 95.) M. Fétis a émis le même avis dans la *Revue de la musique religieuse*, t. 2, pag. 232 et 286, en l'appuyant sur les raisons les plus solides. C'est donc une question qui appelle encore l'attention la plus sérieuse des hommes compétents.

(2) Qualis sit dictio in sacris canticis, quis non videt aut quibus è fontibus ducatur? Nempè è sacræ paginæ libris ac verbis multifariam consarcinatis, quæ ut pietate præstent ac sanctimoniâ (quæ maxima sine dubio in iis est) tamen neque elegantiam sententiarum, nec concinnitatem numerorum aut quidquam aliud ad musicam factum habent. J.-B. Doni, *De Præstant. musicæ veter.*, p. 89.

admis par tous les anciens maîtres (1). Mais nous pensons qu'il ne sera pas inutile de donner sur ce principe quelques explications.

On sait que les voyelles seules se chantent (car les consonnes s'articulent), et qu'il y a dans la prononciation liturgique trois sortes de voyelles, les longues, c'est-à-dire celles qui sont accentuées; les pénultièmes brèves et les communes. Or il y en a une infinité de cette dernière espèce qui se prêtent, par leur nature, aux besoins de la mélodie. Il en est de même de celles qui composent les dissyllabes; elles peuvent s'abréger ou s'allonger selon les convenances du chant, parce que, relevées par une intonation forte et soutenue, elles ne présentent pas entre elles une différence notable, sous le rapport de la durée (2). De plus, personne ne doute que, dans les autres mots, il n'y ait des syllabes longues que la mélodie peut rendre moins longues, et des brèves qu'elle peut rendre moins brèves.

Dans ces deux dernières espèces, il en est qu'on ne peut guère dénaturer sans blesser l'oreille : *Nec tenor, in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quià absonitatem parit,* disait Guy d'Arezzo dans un temps même où l'on s'inquiétait peu de

(1) Les paroles, disait Denys d'Halicarnasse en se reportant à la dernière époque de la musique grecque, doivent être plutôt subordonnées au chant que le chant ne doit l'être aux paroles. (*De Compos. verbor.*, pag. 39.)

Ubi, velim, observes musicam veluti poëtices dominam habendam esse, cùm eam regat et pro libito huic aut illi rei accommodet, hinc fit ut syllabam alicujus pedis, quæ tantummodò brevis est, breviorem et brevissimam faciat, quandò judicat id esse necessarium ut meliùs ad hunc aut illum affectum animum hominis inflectat. MERSEN., *Quæst. in genes.*, art. 6.

(2) Bissyllabarum pedes promiscuè pro spondæo, choræo, etc., accipiunt musurgi, cùm auditui in bissyllabis brevitas aut tarditas motûs sit imperceptibilis. Quis enim auditu duos hosce pedes (*ponit et poli*) discernat? KIRCHER. *Musurg. univers.*, lib. 8, p. 30, tom. II.

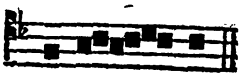
l'élément grammatical (1). Toutes ces règles sont admises par les défenseurs les plus zélés de la bonne prononciation ; car, tout en recommandant l'alliance de la grammaire et du chant, partout où ces deux arts se relèvent mutuellement, ils avouent que l'accent syllabique doit s'effacer, comme nous l'avons dit, lorsqu'il est un obstacle au développement parfait de la cantilène. Ces points une fois établis, la seule question importante qui nous reste à résoudre, c'est de savoir si l'on peut chanter plusieurs notes sur une pénultième brève, ou si l'on doit les reporter sur la syllabe précédente, et prononcer ensuite la brève sur le même degré que la suivante.

Or on sait déjà dans quel sens cette question a été généralement résolue depuis le XVIe siècle. Non-seulement l'usage et l'enseignement commun, mais les conciles mêmes, à dater de cette époque, se sont prononcés, sur le point qui nous occupe, en faveur de la réforme prosodique : « *Abrevietur cantus, quantùm fieri poterit, quandò super unam syllabam aut dictionem plures sunt notulæ quàm par sit, similiter quòd in cantu habeatur ratio litteræ seu verborum debitæ pronunciationis, et, quantùm fieri poterit, observentur quantitates* (2). » Bien que ce canon condamne en général toutes les redondances, toutes les inutilités et ces insignifiantes répétitions qui surchargent la mélodie dans beaucoup de manuscrits, on ne peut douter qu'il ne s'applique spécialement aux traînées de notes qui dénaturaient les syllabes brèves de prononciation ; c'est ce qu'indiquent clairement ces paroles : *Quòd in cantu habeatur ratio litteræ seu verborum debitæ pronunciationis.*

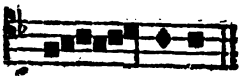
(1) Guidon. *Microlog.*, p. 17.... Gui ajoute : *Quod tamen raro opus erit curare;* mais nous reviendrons incessamment sur cette restriction.

(2) *Concil. Rhemens.* an. 1504 et 1583; *C. Turon.* an. 1583, et *C. Tolos.*, an 1590.

Les traités de plain-chant publiés en Italie, dit M. de Lafage, s'expriment d'une manière encore plus explicite et plus précise. Ils établissent formellement qu'il ne faut jamais chanter plusieurs degrés sur une syllabe brève, mais les attribuer à la syllabe précédente qui porte l'accent, et prononcer ensuite la brève sur le même degré que la suivante; qu'ainsi, au lieu de



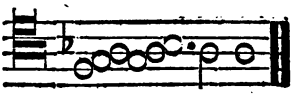
on chantera



Do- mi - - - - - ne Do - - - - - mi-ne

satisfaisant de cette manière aux bienséances du langage, sans altérer ni le fond ni la forme de la mélodie, puisqu'elle conservera toujours les mêmes tons, les mêmes dispositions. De plus, l'unique note adaptée à la pénultième brève doit toujours former, avec la précédente, unité de durée, de telle sorte que celle-ci diminue en proportion du temps qui reste à celle-là. Ainsi, en supposant que la dernière note, qui, dans l'exemple précédent, se trouve sur la syllabe accentuée, soit une longue (■ = ■◆), et celle qui correspond à la pénultième, une semi-brève (◆), on devra chanter :

et non



Do - - - - - mi-ne Do- - - - - mi- ne (1)

Voilà ce qui se pratique généralement en Italie, en

(1) Au contraire, la plupart des auteurs français, tels que Nivers, Poisson, etc., partant du principe de l'égalité primitive des notes, disent que la note qui correspond à une pénultième brève, étant supposée commune (■), diminue toujours de moitié dans l'exécution, ou se trouve réduite à une semi-brève (◆), et qu'elle renvoie l'autre moitié de sa valeur à la carrée précédente, qui devient ainsi une longue (■ = ■◆). La longue, concluent-ils, se place donc immédiatement devant la semi-brève, afin que celle-ci ressorte davantage.

dépit de la notation des livres du lutrin. C'est qu'on a là l'intelligence du chant, dont nous n'avons que la routine, et qu'on chante comme on parle, harmonieusement.

Mais cet usage n'est-il pas une dérogation aux règles et aux usages des siècles précédents, une innovation introduite par le même esprit qui, sous le nom de perfectionnements littéraires, a opéré dans la liturgie tant de changements désastreux? Oui, nous en faisons l'aveu, il est en oppposition manifeste avec la pratique et la doctrine généralement admises depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIe; mais nous devons ajouter que le principe absolu de l'égalité des syllabes dans le plain-chant, tel qu'il s'appliquait pendant cette période, était lui-même contraire à l'enseignement des maîtres du IXe siècle, à la doctrine des disciples de saint Grégoire, et qu'ainsi la réforme prosodique, réduite aux proportions que nous assignons, est un retour aux traditions vraiment grégoriennes. Etablissons ces deux assertions.

C'est un fait incontestable qu'à partir du XIIe siècle jusqu'au XVIe, on ne tenait aucun compte de la quantité syllabique dans le plain-chant. Ce fait nous est attesté par tous les manuscrits et livres notés dans cet espace de temps, soit à Rome, soit en France et en Allemagne. Dans ces manuscrits les syllabes brèves, qui ont leur quantité propre dans les Graduels et Antiphonaires modernes, sont ordinairement longues; elles portent même souvent de longues tirades de notes, particulièrement dans les répons. C'est d'ailleurs un principe établi dans les théories de la même époque, que toute distinction syllabique s'efface dans le plain-chant, sans aucune réserve pour les brèves de prononciation. Déjà nous avons remarqué combien peu s'en préoccupait Guy d'Arezzo, lorsqu'il disait : *Nec tenor longus in quibusdam brevibus..... quod tamen*

rarò opus erit curare (1). Un siècle et demi plus tard, Elie Salomon décidait hardiment qu'à cet égard la lettre n'imposait plus aucun ménagement : *Nàm si caderet super corripiendâ syllabâ, quæcumque esset illa neuma, debitum esset sequi aut prosequi eum. Ratio est quare id facimus : nam littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in eo quòd cantus et cantus* (sic) *prædominatur et decorat dictionem, et ideò, in cantu dicto, corripienda quandòque longum habet accentum, et, è converso, quandòque producenda brevem habet accentum* (2). » Le même principe se reproduit, dans la théorie et dans la pratique, jusqu'à la fin du XVe siècle (3). Faut-il s'en étonner? dirons-nous avec M. de Lafage. Les règles de la rhythmoïde étaient tombées en désuétude, elles n'étaient plus connues, lorsque la prononciation proprement dite vint se substituer à l'ancienne neumation. Cette substitution contribua encore à en effacer le souvenir.

(1) GUIDON. *Microlog.*, pag. 17.

(2) ELIÆ SALOMONIS *Scientia artis music.*, pag. 44. — Cet auteur ajoute immédiatement : *Maximè in scientiâ organisandi.* On voit par là combien l'abbé Lebeuf était autorisé à attribuer au *déchant* une heureuse influence sur la correction de la prononciation.
(Note de la rédaction.)

(3) Cùm nuda littera notis musicè moderatur vel modulatur, musica, quasi super eam manum apponens, suis etiam legibus constringit, modos ei et mensuras suas adjiciens, quæ tota consistit in numeris; habetque ut plurimùm numeros et mensuras à mensuris ipsius litteræ differentes, nec esset ei possibile sequi mensuram seu quantitatem syllabarum litteræ.... Id tentare simile videtur, ac si quis duos equos indomitos currui adjungat, quorum unus tardè alius velociter, unus illàc alter istàc valet transmeare. Erit igitur, oportet, cum prædictis philosophis, musica non equus seu jumentum, sed auriga dirigens currum, litteram scilicet nudam et omnes ejus syllabas, ut dictum est, suæ ditioni subjiciens. Ea usus probat : omnes enim codices antiphonarii et gradales ecclesiarum, tàm sæcularium quàm regularium, quotquot vidimus (et multos vidimus) hunc ritum observant, ut, sine differentiâ, super syllabas breves et longas, et multas et unicam quandòque notam adjiciant. Patet in hoc nomine *Dominus*, cujus secunda syllaba, in initio primæ missæ natalis Domini, tribus notulis modulatur; similiter in *Statuit ei Dominus*, in *Gaudeamus omnes in Domino*, in *Loquetur Dominus*, in festo SS. Gervasii et Protasii, ubi in omnibus istis, tribus, quatuor, vel sex, ut patet in Gradali, protenditur. In quibus manifestè patet differentia cantùs et accentùs. *De Moderatione et concordiâ grammatic. et music. Muneratus*, an. 1490.

chaque point n'étant plus, aux yeux du lecteur, qu'un individu placé plus haut ou plus bas que son voisin, mais ayant précisément la même physionomie et ne pouvant rendre les modifications phoniques. On en vint donc, en peu de temps, à cette exécution dont les livres imprimés des Chartreux nous donnent une idée assez précise; on adopta le principe de l'égalité des notes et des syllabes, et le nom de *plane* exprima parfaitement le changement qui s'était opéré dans le chant ecclésiastique, sous le rapport du rhythme (1). Mais, remarquons-le bien, c'était là un changement notable dans la forme de l'ancien chant, une dérogation aux principes des vieux maîtres plus rapprochés de saint Grégoire. C'est ce qui nous reste à prouver spécialement quant à l'usage de prolonger les syllabes brèves.

Ici, malheureusement, nous ne pouvons appeler en témoignage des manuscrits antérieurs au Xe siècle, par la raison toute simple qu'il nous reste fort peu de manuscrits d'une date plus ancienne, et que tous ceux d'ailleurs qui précèdent le XIIe siècle sont notés en neumes, c'est-à-dire en signes énigmatiques et jusque-là indéchiffrables (2). Mais, à défaut de monu-

(1) *De la reproduction des livres de chant romain*, par M. de Lafage, pag. 68 et 90 On conserva, comme nous l'avons dit, dans quelques manuscrits, des notes de formes variées; mais cette variété disparut dans la plupart des manuscrit notés. D'ailleurs l'ancienne manière de modifier les durées n'existait plus pour le plus grand nombre des cas. *Ibid.*, pag. 28.

(2) Nous prendrons la liberté de faire observer au savant auteur que l'*indéchiffrabilité* des neumes, parfaitement démontrée suivant nous, ne l'est néanmoins qu'en ce qui concerne la détermination tonale. Quant aux rapports du chant avec la lettre, cette notation avait certainement le mérite de les indiquer avec clarté, puisqu'elle s'est conservée même après l'invention de la portée musicale, et n'a point cessé de se reproduire, quoique avec des modifications de forme, dans tous les manuscrits et même dans les plus anciennes impressions du plain-chant et de la musique figurée. M. de Coussemaker nous paraît avoir très-bien réfuté (*Hist. de l'Har.*, pag. 152) l'opinion de M. Th. Nisard, qui se fondait sur un texte de Guy d'Arezzo pour prétendre que le neume n'était pas une ligature et pouvait fournir un chant à diverses syllabes. (*Note de la rédaction.*)

ments, nous pouvons interroger les théoriciens de cette époque, et les interroger avec d'autant plus de confiance, qu'ils nous exposent, non leurs idées particulières, mais l'état général de la science au temps où ils vivaient.

Or, au IXe siècle, c'est Aurélien de Réomé qui se présente à nous avec sa *Discipline musicale*, avec le plus ancien document pratique que l'on connaisse sur le chant ecclésiastique, comme l'a fort bien remarqué M. Danjou (1). Car, si l'on excepte un chapitre très-court d'Alcuin, dans lequel sont indiqués les huit tons ou modes du plain-chant, aucun auteur avant Aurélien ne nous fait connaître la constitution de ce chant, à une époque voisine de celle où il fut institué. La partie de ce traité qui concerne les modes est pour nous d'une haute importance, non-seulement parce qu'elle nous offre l'énumération d'un grand nombre de pièces qu'on trouve encore aujourd'hui dans l'office divin, mais parce qu'elle donne lieu à l'auteur de s'expliquer nettement, et à plusieurs reprises, sur *les rapports de la note avec la lettre : « Libet intereà mentis oculum, unà cum acie styli, ad modulationes inflectere versuum, et quæ propria unicuique sit sonoritas toni in ejus litteraturâ* (2), *verbis pauculis indagare.* (Chap. 13, tom. I, pag. 55, *Scriptor. ecclesiast.*) » La doctrine d'Aurélien sur ce sujet se résume dans les principes suivants, qu'il accompagne de nombreux exemples, afin qu'on ne puisse se méprendre dans l'application qu'on en fera :

1° Lorsqu'il y a nécessité d'adapter le chant d'un répons à un texte peu étendu, on peut très-bien réunir un plus grand nombre d'éléments mélodiques sur

(1) Danjou, *Revue de la Musique religieuse*, tom. III, pag. 359.

(2) *Litteratura* signifie ici tout simplement la *lettre*, le *texte*. *Maximè servandus est sensus litteraturæ, quam modulationis.* Aurelian. Reomens., *Musicæ disciplina*, pag. 44.

une syllabe qui a plus de poids, sur celle qui a une double durée, en lui attribuant les sons qui partout ailleurs appartiendraient à deux ou trois syllabes. On en usera ainsi, par exemple, à l'égard de la première syllabe de *Agnus* dans le texte *Ecce Agnus Dei*, que quelques-uns divisent très-mal, en la combinant avec la mélodie de cette manière : « *Ecce Agnus Dei, ecce* (1). » Or, nous le demandons, pourquoi cette attention particulière, cette préférence accordée à une syllabe longue, si saint Grégoire a érigé en principe l'indifférentisme absolu pour les valeurs syllabiques? Mais avançons ; le moine de Réomé ou de St-Jean-Moutiers s'expliquera d'une manière plus précise.

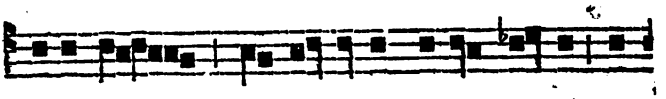
2° Pour disposer convenablement, dans les répons, les différents membres dont se compose une période mélodique (2), il faut considérer, non le nombre des syllabes renfermées dans un texte, comme si telle intonation, telle vocalise devait toujours se faire sur la première ou sur la seconde syllabe, mais la distinction des parties du discours, telle qu'elle est déterminée par le sens (3) et *leurs corrcptions* ou *abréviations* grammaticales. La distinction des parties du

(1) Estque musicæ licentia, ut in eâ litterâ quæ majorem obtinet numerum, scilicet (*in exemplo allato*) A longiorem, si necessitas cogit, effici modulationem liceat, et pro duabus vel tribus constare syllabis. Attamen non tam fortiter exprimitur initium modulationis. *Ibid.*, pag. 47. — Précédemment nous avons reconnu, il est vrai, que la première syllabe d'un dissyllabe, tel que *Agnus*, pouvait s'abréger ou s'allonger selon les exigences du chant. Mais, lorsqu'il n'y a pas de raison d'abréger l'une plutôt que l'autre des deux syllabes, alors ne convient-il pas de conserver à la première qui est accentuée sa valeur? C'est la conséquence qui découle du principe d'Aurélien.

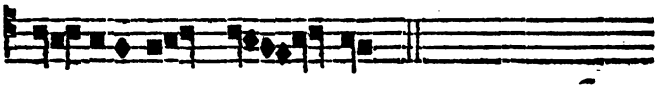
(2) Igitur quemadmodùm in metris sunt litteræ et syllabæ et partes ac versus, ità et in harmoniâ sunt phtongi, id est soni, quorum unus, duo, vel tres, aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, id est, partem constituunt cantilenæ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum. (GUIDONIS *Microlog.*, cap. 18.)

(3) Noverit cantor propriam perfectamque inesse debere responsorio litteraturam, versum autem ejusdem ità debere aptari, quatenùs junctus repetitioni integrum litteræ servet sensum. *Ibid.*, pag. 44.

discours, par exemple : *Isti sunt — qui venerunt ex magnâ tribulatione — et laverunt stolas suas — in sanguine Agni;* leurs correptions (*correptio verbi*), par exemple :

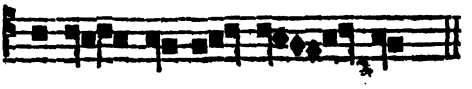


Is-ti sunt..... et la-ve-runt sto-las su-as in



san - gui - ne A - - - - gni.

Or il est des chantres qui, arrivés à la dernière incise de ce verset, en surchargent la quatrième syllabe avant la fin, de cette manière :



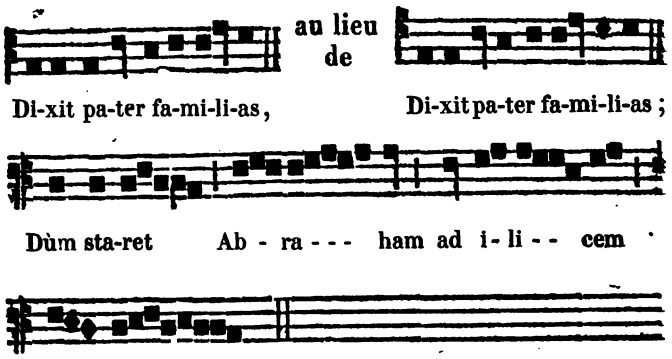
In san - gui-ne A - - - - gni (1),

faisant ainsi, au lieu d'une agréable consonnance, une dissonance horrible, puisqu'ils devraient prononcer brève la syllabe médiaire de *sanguine*. Et ce désordre, qui accuse l'impéritie des exécutants, se reproduit en beaucoup d'endroits. Ceci soit dit sans intention aucune de nier que cette intonation plus marquée ne tombe mieux sur la pénultième syllabe, quand celle-ci est une longue de prononciation (2).

(1) Extrait d'un manuscrit de la Bibliothèque de Verdun, du XIVe siècle.

(2) Quâ de re, in ipsis distinctionibus, non consideratur numerus syllabarum, utrùm in primâ an in secundâ efficiatur melodia, sed segregationes partium orationis et correptiones..... Enimverò sunt nonnulli cantores qui, in quartâ distinctione istius versiculi, modula-

Aurélien multiplie les exemples sur chaque ton, et toujours il s'élève avec une nouvelle force « contre cet abus, cet usage indécent (*usu improbo*), d'abréger des syllabes longues et de prolonger les brèves qui suivent. » C'est une absurdité (selon lui) de chanter :



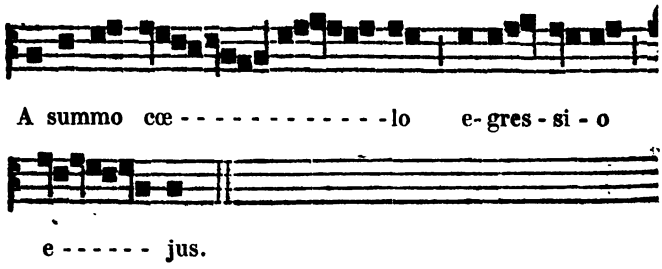
Car, dans ce dernier répons (2e du 1er nocturne du dimanche de la Quinquagésime), la voix doit s'élever à son plus haut degré et appuyer avec une certaine insistance sur la première syllabe de *ĭlĭcem* (ou sur la huitième à partir du commencement), pour couler ensuite légèrement sur la syllabe du milieu, *ĭlĭcem*. Or c'est précisément sur celle-ci, sur la pénultième brève, que des chantres ineptes font l'élévation et un prolongement désordonné (1). Ils traitent de même

tionem quartæ syllabæ antè novissimam plus exprimant quàm necesse sit, ac ideò pro euphoniâ faciunt diaphoniam, cùm debuerint *sanguine* dicere, correptâ syllabâ mediâ, et *hoc plerisque in locis ob imperitiam agitur*. Non autem abnegamus hanc, ubi correptio verbi minimè adfuerit, expressiùs dinumerandam esse sonoritatem. (AURELIAN., *Music. discipl.*, p. 56.)

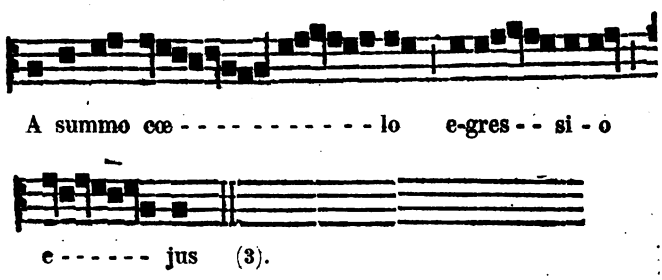
(1) Mss. de la Bibliothèque de l'Arsenal, N° 741, A., du XIIIe siècle. Est hoc in tono, o prudens cantor, quòd plerique non devitantes, usu improbo, consectantes correptiones, producunt et corripiunt productiones, ut in hâc ant. : *Dixit pater familias ;* quamvis illud *pa* naturâ breve sit, tamen, nisi inchoatur celsiori acute, absurditatem parit. In-

l'antienne *Virgo Dei Genitrix*, en faisant une charge sur la pénultième brève : *genitrix* (1).

Dans un grand nombre de manuscrits, le verset du Répons graduel, qui suit la seconde prophétie du samedi des Quatre-Temps de l'Avent, est ainsi noté :



Et cependant c'est ainsi qu'on devrait le chanter, selon Aurélien (2) :



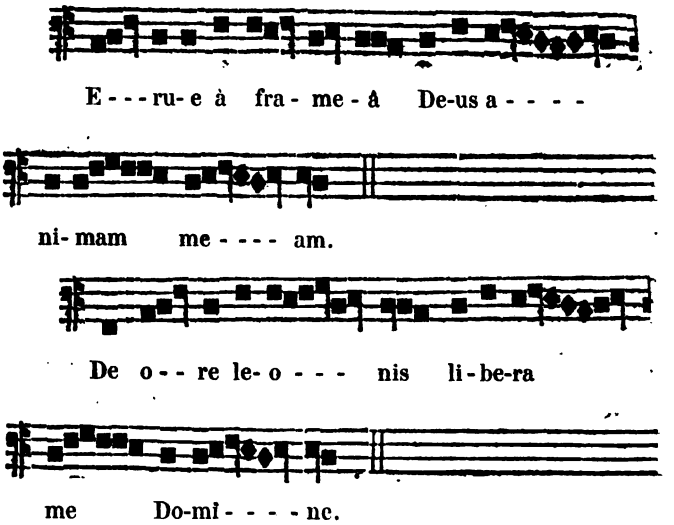
super et quartam syllabam, in ant. sepositam (ter), cùm corripi debeat, productam esse faciunt .. Itidem in responsoriis invenies veluti hìc : *Dùm staret Abraham ad ilicem Mambre;* nam, in octavâ ejusdem syllabâ, hyperlydica (id est, acutissima) debet adscissi melodia, videlicet in *i*, ut *licem* correptè dicamus, quòd etiam in quartâ syllabâ antè ultimam (scilicet *li*) nonnulli ineptè agunt, plus producentes quàm expediat. *Ibid.*, p. 58 et 59.

(1) Huic simile, ant. *Virgo Dei genitrix*. Ibid.

(2) In hoc versu *gradualis R., A summo cœlo, etc.*, fit modulatio, in unâ parte orationis, in secundâ syllabâ..... primam post distinctionem quæ desinit in *lo*, inchoante alterâ quæ est *egressio*, post primam syllabam (quæ est *e*), secundæ distinctionis (quæ est *gres*), una syllaba (videlicet *e*) præcedit hanc ubi prolixa efficitur modulatio. AURELIAN. REOM., p. 48.

(3) *Graduale cisterciense*.

On n'altère donc pas une phrase mélodique en transférant, toujours dans les limites que nous avons indiquées, quelques-uns de ses éléments d'une syllabe à une autre. C'est ce que fera mieux ressortir encore la comparaison de ces deux répons, qui roulent sur une même formule. Ils sont tirés d'un petit Antiphonaire manuscrit du XIVe siècle, à l'usage des Cisterciens. (*Ad laudes et vesperas dominicæ Passionis, post capit.*) :



On le voit, dans le premier de ces répons, continue Aurélien, la mélodie affectée à la dixième syllabe (à la première de *anima*), se développe en formant une plus longue anfractuosité, parce qu'elle est immédiatement suivie de la voyelle ou syllabe médiaire *ni*, qui s'efface, pour ainsi dire, en cédant sa place à la précédente, en laissant à celle-ci la liberté de s'étendre et en se retirant finalement sur le degré de la suivante, limite où commence, *voce vinnulâ*, une autre incise

mélodique. Mais, dans le second répons, la neuvième syllabe (ou la dernière de *libera*) ne prolonge pas aussi loin son mouvement circonflexe ; elle l'arrête sur le *mi*, et pourquoi ? Parce qu'elle n'est plus dans les mêmes conditions que la précédente ; parce qu'elle n'a pas à sa suite une syllabe brève qui, en se retirant, lui permette de s'étendre, mais bien une longue, avec laquelle revient encore la *vox vinnula* (1).

3° Dans le chapitre même où l'habile moine établit si bien les droits de la grammaire ou de la prononciation dans le chant, on s'étonnera peut-être de rencontre une ou deux phrases telles que celles-ci : « Li *(secunda syllaba dictionis hujus* Filio*) circumflectur,* » paroles qui autoriseraient, ce semble, la réunion de plusieurs notes sur une syllabe brève médiaire. Mais, avec un peu d'attention, il est facile de reconnaître que cette interprétation n'a rien de commun avec la pensée d'Aurélien. En effet, dans le dix-neuvième chapitre de son traité, d'où sont extraites ces paroles, il propose deux sortes d'exemples qui diffèrent essentiellement, au point de vue de la quantité prosodique : d'une part, ce sont des pièces de chant tirées de l'Antiphonaire, avec les paroles qui les accompagnent ; elles indiquent, d'une manière nette et précise, com-

(1) Est quædam normula cujus nonnulli cantores ignari ab orbitâ procul aberrant veritatis, sicut in his duobus pervidebis responsoriis: *Erue a framedà, Deus, animam meam;* itemque R. *De ore leonis libera me, Domine.* In priori quidem, ea melodia, quæ fit in decimâ syllabâ, videlicet *a*, tractim prolixoque anfractu idcircò circumfertur, quià illicò ab alterâ excipitur vocali seu syllabâ, scilicet *ni*, et rursùs altera sonoritas habet, ubi vinnulâ flexibilique initiatur voce. In secundo vera resp..., ideò nona ejusdem syllaba, hoc est *ra*, non tàm circumflexè protrahitur vocis concentus, sed corripitur, quià deest syllaba quæ antecedentis excipiat in se sonoritatem, atque protinùs subsequitur hæc quæ vinnulam recipit vocem. Aurel. Reom., *Musica*, pag. 17.— Quel est ici le sens du verbe *excipitur, excipit*, etc.? Aurelien lui-même l'indique clairement à la page suivante, lorsqu'il dit, sur ce verset: « In omnem terram exivit, etc., tertia syllaba (hujus versûs, scilicet *nem*) à duabus excipitur consonantibus, id est, *m* et *t*. » Donc le verbe *excipere* a ici le même sens que dans cette phrase d'un ancien : « Diem nox excipit, id est, diei succedit. »

ment doivent s'adapter aux sons les syllabes brèves considérées *in concreto*, et tels sont tous les exemples que nous avons reproduits ; — de l'autre, ce sont des formules génériques, radicales, relatives à chaque ton, et sous ces formules un nombre déterminé de syllabes, telles que celles du *Gloria Patri*, etc.... Celles-ci ne figurent là qu'abstractivement, c'est-à-dire en tant que représentant la première, la deuxième, la troisième syllabe, etc..... comme on voit figurer partout ailleurs les *e o u a e*, selon le rang qu'elles occupent dans l'ordre numérique. L'auteur décide qu'elles devront recevoir dans tel ton tel accent musical : *Mediocriter prima initiabitur syllaba, secunda acuetur, etc...* Alors évidemment il fait abstraction de leur valeur prosodique, de leur quantité concrète, ou plutôt il suppose qu'elles représentent des syllabes offrant sous ce rapport, et dans leur combinaison avec la note, toutes les conditions requises d'après les règles posées précédemment. L'auteur le déclare même en termes très-précis et très-formels : « *In reciprocatione Introïtuum authenti proti* (remarquons qu'il ne s'agit pas de tel ou tel Introït en particulier, mais des Introïts du premier ton en général) *mediocriter prima initiabitur syllaba, id est* GLO ; *secunda* (RI) *acuto enuntiabitur accentu, eâ tamen ratione, si dactylus fuerit, vel qualibet correpta syllaba ; sin autem producta fuerit, tunc circumflexione gaudebit.* » Ces dernières paroles, *si producta fuerit*, ne permettent pas de douter que la syllabe brève donnée là en exemple ne soit prise abstractivement. La même observation s'applique aux mots qui suivent : « *Quarta* (PA) *si producta fuerit, veluti hæc..., in eâ acutus attendetur vocis accentus.* »

Après toutes ces réserves, arrive enfin la phrase dont nous avons à déterminer le sens : « *Octava syllaba, hoc est* LI, *circumflectetur.* » Elle suppose évidemment la condition formulée auparavant et déjà rappelée plu-

sieurs fois. Ainsi tout s'enchaîne et concorde parfaitement dans la doctrine d'Aurélien.

Nous ne voulons pas fatiguer la patience du lecteur par de plus longues citations : *Congesta congeries fastidium parit* (1). De toutes celles qui précèdent il résulte évidemment que les grands maîtres du IXe siècle ne chargeaient pas de notes, sans distinction, toutes les syllabes, même les brèves de prononciation. Ce qui n'est pas moins certain, c'est que les traditions de l'école de saint Grégoire, à peine transmises en France, commençaient à s'y altérer. On n'avait pas su, sous Charlemagne et Louis le Débonnaire, conserver pur le fond même des cantilènes grégoriennes, à plus forte raison le mode d'exécution qui leur était propre (2). En ce qui concerne spécialement la manière d'adapter la note à la lettre, on suivait, au risque de s'égarer, le courant de la routine, quand les bonnes traditions n'étaient pas soigneusement maintenues par les écolâtres ou les chefs de chœur. On groupait ridiculement sur une syllabe brève des sons appartenant à la syllabe précédente. On s'en tenait là-dessus aux indications souvent inexactes des manuscrits. C'est précisément le désordre dont se plaint déjà maître Aurélien, et qu'il impute à l'ineptie, à l'impéritie des chantres : *Nonnulli cantores ignari....., nonnulli ineptè agunt..... et hoc ob imperitiam agitur.* Il pouvait sans doute l'imputer aussi aux méprises, aux distractions, à la légèreté des copistes, qui multipliaient de jour en jour ces surcharges ; mais il était facile, en s'attachant aux règles traditionnelles, de rétablir, comme nous l'avons dit, les rapports de la

(1) Aureliani Reom., etc., pag. 56.

(2) Joan. Diacon. lib. 2, cap. 7 et 10; Amalarius, *De ordine Antiphonarii*, prolog.

note et de la lettre (1). Le principe du mal était donc vraiment là, dans l'oubli des règles, plus encore que dans l'imperfection des manuscrits. Quoi qu'il en soit, aux yeux d'Aurélien, l'abus était flagrant; il provoquait, de sa part, les protestations les plus énergiques. Quelques siècles plus tard, les hommes formés par les disciples de Théodore et de Romanus n'étant plus là, pour opposer leur enseignement et surtout leur exemple au torrent de la routine, l'abus devenait général, il s'appelait l'usage ; et maintenant qu'il est tombé en désuétude, on veut le justifier, le relever, en dépit de toutes les théories, nonobstant les réclamations des plus anciens maîtres, sous le nom de tradition grégorienne.

L'abbé Petit,

Supérieur du grand séminaire de Verdun.

(1) Quamvis multi sint grammatici (scriptores), aut vix, aut nunquàm veraces inveniuntur libri, maximè dùm sœpè in eorum emendatione laboretur; musici autem perpauci inveniuntur, et per multa jàm tempora Antiphonaria emendata non sunt. Non est ergò mirum, si multis in locis falsitas inveniatur. Tantùm, precor, regulam prosequere. D. Oddonis, *Dialog. de musicâ;* Gerbert, tom. I, pag. 261.

NOTE

sur les

VOCES LIQUESCENTES ET TREMULÆ.

« *Liquescunt in multis voces, more litterarum, ità ut inceptus modus unius ad alteram liquidè transiens nec finiri videatur. Porrò liquescenti voci punctum quasi maculando subponimus hoc modo :*

G , F GA A G
Ad tè le-va-vi.

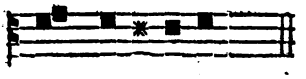
» *Si autem eam vis pleniùs proferre non liquefaciens, nihil nocet; sæpè autem magis placet liquescere.* (Guidonis *Microlog.*, cap. 15, p. 10; ms. de St-Evroult.)

» *Quomodò autem liquescant voces, et an adhærentes vel discretè sonent, quæve morosæ sint et tremulæ, et subitaneæ ..... facili colloquio in ipsâ neumarum figurâ monstratur.* (*Ejusd.* Regula musica de ignoto cantu, p. 37.) »

I.

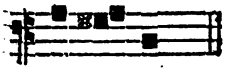
Les musiciens modernes sont partagés sur le sens de ces mots : *liquescunt voces*, ou sur la nature de ces notes fondantes, coulantes, dont parle Guy d'Arezzo. Les uns pensent qu'il s'agit ici de notes adoucies par le demi-ton, dont ils sont loin de restreindre l'usage ; car non-seulement ils admettent le demi-ton, soit descendant, soit ascendant (le bémol et le dièse), lorsqu'il est nécessaire pour éviter la relation de fausse quarte, le triton ; mais ils prétendent qu'en dehors

même de cette relation, et indépendamment de tout accompagnement harmonique, le plain-chant reçoit très-bien le dièse dans certains cas, par exemple sur la note pénultième des cadences finales, pourvu qu'elle soit placée immédiatement au-dessous de la dernière note :

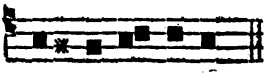


A dextris me-is (1).

Quelquefois même au commencement d'une phrase, par exemple sur la seconde note du *Salve regina* et de l'*Introït* précité, *Ad te levavi :*



Sal - - ve (2)



Ad te le- -va-vi.

1° Or cette opinion est contraire à l'enseignement traditionnel, qui n'autorise l'emploi du demi-ton, dans le plain-chant, que dans le cas de nécessité dont nous avons parlé, c'est-à-dire pour épargner à l'oreille la discordance insupportable, diabolique, de *fa* contre *si* : « *Inventum est autem* ♭ *rotundum ad temperandum tritonum qui supernaturaliter invenitur; ubi enim cantus asperior sonat,* ♭ *rotundum loco* ♮ *quadrati, ad temperandam tritoni duritiam furtiùs interponitur. Sed ubi cantus ad suam naturam recurrerit, statim debet auferri* (3). — *Ideò additum est* ♭ *molle, quia* F *cum quartâ à se* ♮ *tritono differente nequibat habere concor-*

(1) Nivers, *Dissertation sur le chant grég.*, p. 69, 182 et suiv. *Antiphonar., roman., an.* 1696, *passim.*

(2) *La science et la pratique du plain-chant*, par D. Jumilhac; 6e part., ch. 4, p. 272.

(3) S. Bernard, *De correctione Antiphonarii*, cap. 8.

diam (1). » — Que, pour éviter cette discordance, on diminue l'intervalle, soit en baissant le *si* par le bémol, soit en haussant le *fa*, dans certains cas, par la dièse, cela se conçoit ; c'est toujours le même moyen partant de l'un ou de l'autre des deux points extrêmes de l'intervalle, pour arriver au même but ; mais ce but une fois atteint, mais l'abominable triton ayant disparu, le moyen n'est plus applicable au plain-chant isolé de l'harmonie ; *statim debet auferri*. Telle était la doctrine de tous les maîtres avant le XVe siècle, et en particulier celle de Guy d'Arezzo, à qui sans doute on n'imputera pas un autre sentiment, au sujet des *voces liquescentes*. — 2° Dans ce passage : *Liquescunt in multis voces, more litterarum*, le moine de Pompose établit entre les notes coulantes et certaines syllabes une comparaison, un rapport, qui suppose une qualité commune aux unes et aux autres, une qualité non moins connue des grammairiens que des musiciens ; or tout le monde sait qu'il n'est jamais question, chez les grammairiens, de syllabes adoucies par le demi-ton. Il faut donc chercher à cette comparaison un autre fondement, un autre objet, et à ce mot *liquescunt* un autre sens, qui soit applicable tout à la fois aux syllabes et aux notes.

Or une interprétation beaucoup plus plausible est celle à laquelle se sont arrêtés, sinon en théorie, du moins en pratique (2), les membres de la Commission de Cambray et de Reims. Elle se réduit tout simple-

(1) Guidonis *Microlog.*, cap. 8. Voir les excellents articles publiés dans la Revue de M. Danjou, sur l'emploi du demi-ton, tom. I, p. 17, 96 et 401.

(2) MM. les membres de cette commisssion déclarent, page 23 de leur Mémoire, qu'ils traduisent les *notæ liquescentes*, comme nous l'indiquons ci-dessus, par une petite brève ; mais, dans une note de la page 45, ils ajoutent : « Nous n'oserions cependant affirmer que les notes d'agrément, telles que certaines *notæ liquescentes*, soient soumises à la règle qui exclut du plain-chant les notes diésées, sans exception.

ment à présenter les *voces liquescentes* comme des notes d'agrément, de passage, qui coulent si rapidement dans le chant, qu'elles paraissent se fondre avec d'autres, sans en modifier la durée ; par exemple :

Ad te le - va-vi, Ad te le - va-vi. .

C'est ce qu'on nomme aujourd'hui une appoggiature. Ces notes d'agrément étaient familières aux anciens maîtres, qui d'ailleurs voulaient qu'on n'en usât qu'avec discrétion (1). Lazare Belli, dans sa dissertation sur le chant grégorien, signale une note nommée *rotta*, sous laquelle devaient se faire entendre une ou plusieurs petites notes, sans qu'elles fussent exprimées. Lorsque la *rotta* était la finale *ré* du premier ton, il fallait la faire suivre de *ut* sous-entendu ; d'autres fois elle indiquait une tierce, une quarte ou une quinte au-dessous d'elle, toujours sous-entendue. Qu'on ne croie pas cependant que le degré de l'intervalle indiqué par Belli était arbitraire ; non, car sa *rotta* n'était autre chose qu'une forme du *clivus*, qui se reproduit fréquemment dans les manuscrits à points superposés (entre autres, dans un Tropaire du XIe siècle, appartenant à M. Stéphen Morelot), et la queue de ce neume déterminait très-bien, par sa longueur, jusqu'où devait s'abaisser la voix pour faire l'appoggiature. Il ne faudrait pas non plus conclure de là que, des deux notes du *clivus*, l'une était toujours réduite à la valeur d'un simple signe d'ornement ; nous voulons dire seulement que ce dernier cas est plus fréquent, et peut-être la cause première qui a donné lieu à la ligature de ce nom. Mais, pour ne pas nous éloigner de notre

(1) Et omnia quæ diximus nec nimis raro nec nimis continuè facias, sed cum discretione. GUIDONIS ARET. *Microlog.*, cap. 15, *in fine*.

sujet, voici les raisons qui nous engagent à traduire, comme nous l'avons fait, par une petite brève, les *voces liquescentes :*

1° Entre les deux interprétations qui précèdent, les seules auxquelles on se soit arrêté jusqu'ici, la seconde (en nous offrant une simple note d'agrément) n'a pas le défaut grave que nous avons reproché à la première, celui de supposer qu'on peut introduire arbitrairement dans les cadences du plain-chant un accident qui en altère le caractère essentiellement diatonique.

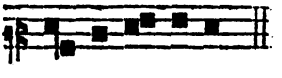
2° Elle concorde avec le manuscrit de la Bibliothèque *Vallicellana*, de Rome, qui remplace le signe primitif des *voces liquescentes* par un D ou *ré*, de cette manière :

G DF GA A G
Ad te le - va - vi,

formule qui ne diffère de celle de l'édition Lecoffre que parce que, en substituant le D à la virgule, un copiste imprudent l'a détaché de la première syllabe, pour l'unir à la seconde. On peut faire la même observation sur la même phrase, encore plus altérée, dans le manuscrit qu'a produit Gerbert, tom. II, pag. 17.

G DE GA A G
Ad te le - va - vi (1).

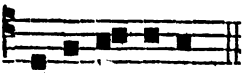
Elle est encore justifiée par les livres notés des Cisterciens, qui traduisent ainsi la phrase citée par Guy d'Arezzo :



Ad te le - va - vi.

(1) Le ms. m. 17, de l'Ambrosienne de Milan, porte, comme celui de Saint-Évroult : G,
Ad te ...

traduction qui ne diffère de la nôtre que par la transformation de la brève primitive en note carrée ; or on sait que cette transformation est devenue très-fréquente depuis le XIIe siècle, que les traditions d'exécution s'étant perdues depuis cette époque, les signes d'ornement et ceux qui exprimaient des modifications de durée ont été souvent remplacés par des notes égales, et qu'ils ont entièrement disparu des livres des Chartreux. Dans le Graduel de ceux-ci et dans un Missel noté du XIIIe siècle, qui est en notre possession, la note d'agrément signalée par Guy d'Arezzo est devenue encore une note carrée, et la note précédente a été supprimée, de telle sorte que la phrase mélodique de Guy a pris cette nouvelle forme :

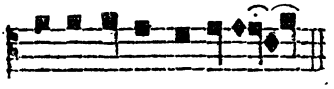


Ad te le-va-vi.

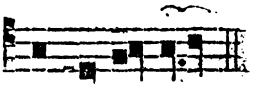
C'est toujours le *ré* substitué à la virgule, au signe primitif de la *vox liquescens*, et formant avec la note précédente un intervalle de quarte. Cet intervalle, il est vrai, n'est pas déterminé par l'auteur du *Micrologue;* il n'est pas le même invariablement dans tous les exemples que l'on pourrait citer ; mais c'est bien celui qui se représente le plus souvent.

3° La tradition des notes *liquescentes*, dans le sens que nous leur avons donné, n'est pas éteinte. On peut dire qu'elle se conserve encore intacte dans la chapelle pontificale, pour les parties de chant qui sont exécutées à voix seule. Personne n'a mieux parlé de l'exécution du chant de cette chapelle que M. Adrien de la Fage. Nous renvoyons nos lecteurs aux pages 66 et 94 de son ouvrage sur la *Reproduction des livres de plain-chant romain ;* ils y trouveront plusieurs *voces liquescentes* ; et ils remarqueront qu'elles affectent

souvent des intervalles de quarte. En voici d'autres exemples, que M. Stéphen Morelot a bien voulu nous communiquer, et qui ne sont, ce semble, que des variétés du même genre d'ornement :



Sic respondes Pontifici ?



Cur me ce-dis ?

M. Danjou, dans l'une de ses intéressantes lettres sur l'Italie, cite une intonation de psaume qui renferme des notes *liquescentes* formant des sauts de quinte et même de sixte. C'est ce qui arrive quelquefois; mais l'intervalle que nous avons indiqué est beaucoup plus commun. Il se reproduit à chaque instant, par exemple dans le chant des Lamentations, à toutes les cadences sur la dominante du mode (*la*), et toujours sous la forme d'une appoggiature fort accentuée.

3° Un passage très-connu et fort remarquable de Jean de Murin vient confirmer ici théoriquement l'enseignement de la pratique. En exprimant, dans le chapitre VI de sa *Somme musicale*, la valeur du *podatus* et la nuance d'expression qu'il exige, ce maître célèbre nous retrace assez clairement le caractère de la note *liquescente*. Voici ses paroles :

« *Pes* (podatus) *notulis binis vult sursùm tendere crescens;*
» *Deficit illa tamen quam signat acuta liquescens.* »

C'est-à-dire : le *podatus* équivalant à deux notes, l'une inférieure, l'autre supérieure, demande, en s'élevant à celle-ci, un mouvement de *crescendo*, un renflement, ce qui l'a fait appeler *inflatilis;* cependant la seconde note, l'aiguë, se rend par un son moins fort, moins intense, lorsqu'elle est *liquescente;* c'est qu'en effet ces petites brèves, qui coulent si rapidement, quoique bien accentuées, n'exigent pas un si

grand déploiement de voix. Il faut donc appliquer au *podatus*, mais avec plus de réserve, ce que nous avons dit du *clivus*, c'est-à-dire que sa seconde note jouait quelquefois le rôle d'une note d'agrément, de passage, le rôle d'une appoggiature. Ce qui devenait, en quelque sorte, dans l'intonation du *clivus*, la règle commune, constituait, à l'égard du *podatus*, l'exception, comme l'insinuent ces mots : *Deficit illa tamen, etc.*

4° Enfin cette interprétation des notes *liquescentes* est la seule qui fasse ressortir le rapport naturel des deux termes de la comparaison établie par Guy d'Arezzo, savoir : de même que certaines syllabes brèves paraissent se fondre avec d'autres en un seul temps, ainsi certaines notes passent si rapidement qu'elles s'unissent à d'autres sans en modifier la durée, *liquescunt in multis voces more litterarum*. Les paroles suivantes rendent parfaitement l'effet de ces petits points, sur lesquels on glisse légèrement d'un degré à l'autre, comme en achevant, par un tour de gosier, la note qui les précède : *Ità ut inceptus modus únius, ad alteram liquidè transiens nec finiri videatur*. Que si on préfère chanter d'aplomb, avec fermeté, la note qui admet après elle ce genre d'ornement, sans amener la voix sur la suivante par une petite intonation préparatoire, on est parfaitement libre à cet égard : *Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet; sæpè autem magis placet liquescere*. On voit que toutes les parties du texte s'enchaînent et s'éclaircissent naturellement, d'après cette explication. Cependant, si l'on s'obstinait encore à n'y voir que des notes adoucies par le demi-ton, eh bien, on serait alors réduit à prendre successivement dans un tout autre sens les *voces liquescentes* de Guy d'Arezzo et les *litteræ liquescentes* dont il est question dans le traité de l'*Instituta Patrum* : « *Scire debet omnis cantor quòd litteræ quæ*

liquescunt in metricâ arte, etiam in neumis musicæ artis liquescunt (1). » Car il est manifeste qu'il s'agit ici de certaines syllabes qui restent, dans le chant, ce qu'elles sont, envisagées du point de vue de la métrique; or la métrique ne s'occupe jamais de l'adoucissement des syllabes par le demi-ton chromatique, mais uniquement de leur quantité dans la prononciation et de leur combinaison. Elle nous parle sans cesse de syllabes longues ou brèves, de syllabes contractées, de syllabes sujettes à l'élision ou qui n'ont plus de durée qui leur soit propre, lorsqu'elles entrent dans le langage mesuré, etc., etc. Mais la métrique s'arrête là; elle laisse à un autre art le soin de réglementer l'emploi du bémol et du dièse. Cette observation, du reste, ne s'adresse pas à MM. les membres de la Commission de Cambrai et de Reims; car, ayant interprété comme nous les *voces liquescentes* de Guy d'Arezzo, ils n'auront garde de revenir sur leur sentiment lorsqu'ils expliqueront les *litteræ liquescentes* du petit traité de Saint-Gall.

II.

Le moine de Pompose, dans le même texte qui est l'objet de cette discussion, nous signale un autre genre d'ornement fort usité dans le chant du moyen âge, mais si négligé ensuite et si généralement oublié, que les érudits mêmes ont peine aujourd'hui à en expliquer la nature: *quæve sint tremulæ*. Nous pensons, néanmoins, que l'obscurité qui règne encore sur ce point vient uniquement de ce qu'on n'a pas fait de recherches pour l'éclaircir, et qu'en rapprochant de quelques passages des vieux théoriciens les détails que nous fournissent plusieurs Antiphonaires, et même

(1) Gerbert, tom. I, pag. 6.

des ouvrages didactiques qui ne remontent pas au-delà d'un ou deux siècles, on parviendrait à en déterminer, d'une manière assez précise, le véritable caractère.

La *vox tremula,* comme on le sait, supposait toujours un neume représentant au moins une note longue, et souvent plusieurs notes placées de suite sur le même degré ; elle était le mode d'expression de ces notes unissonnantes : *Unisonus non est aliqua conjunctio vocum, quia non habet arsim et thesim, nec per consequens intervallum vel distantiam, sed est vox* tremula *sicut est sonus flatûs tubæ vel cornu, et designatur in libris per neumam quæ vocatur quilisma.* (Engelbert, pag. 319, tom. II, *apud* Gerbert.) Comment donc devait-on les traduire dans le chant, les rendre dans l'exécution ?

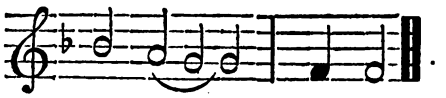
1° Sans les détacher, sans les articuler l'une après l'autre, en prolongeant sur toutes la même inspiration, la même émission de voix, aussi longtemps que l'indique le nombre des notes : *Nota duplex, seu duæ simul junctæ, significat vocem ità sistere debere, ut teneat pro duabus notis, quamvis una sola debeat audiri.* (Antiphonar. Benedictin., XVIIIe siècle.)

2° Quoique réunies dans une même tenue, dans une seule prolation, ces notes répétées ou répercutées (*voces repercussæ*) devaient demeurer distinctes, de telle sorte qu'elles vinssent sonner à l'oreille tout autrement qu'une seule note : *Quandò duæ notæ pro unâ syllabâ simul ponuntur in unâ lineâ, peritiores in cantu etiam voce aliqualiter denotant duas notas esse, et non unam longiorem ; idem faciunt dùm tres conjunguntur, quod et cantus videtur requirere, qui non duas vel tres notas ità conjungit, ut unam pro duabus vel tribus esse velit, sed ità conjungit vel potiùs ità unam alteri apponit, ut duæ maneant.* (Musica choralis franciscan. Coloniæ, 1746.)

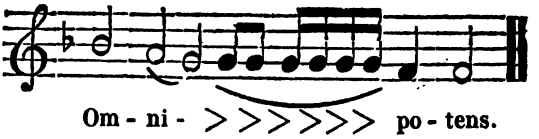
3° Le caractère ou mode d'expression, qui distinguait sans les séparer ces notes unissonnantes, nous paraît assez clairement désigné dans le passage suivant, pour qu'on ne puisse s'y méprendre : *Tunc nota duplex.... quasi una solâ debet audiri; ità tamen, ut prolatâ primâ, exprimatur in secundâ tremulenta gutturis modulatio.* (Antiphonar. Benedict.) On devait donc chanter la première note comme une note ordinaire, et puis, le temps de celle-ci écoulé, sans reprendre haleine, il fallait rendre sensible l'apparition de la seconde, de la troisième, etc., par un tremblement, c'est-à-dire, comme nous l'expliquerons ci-après, tantôt par une seule vibration, tantôt par une suite de mouvements vibratoires, d'ondulations rapides, semblables à celles que l'orgue produit par le moyen du *tremblant doux*. C'est la comparaison qu'emploie J.-J. Rousseau (V. *Tremblement*). Elle fait clairement ressortir le sens de cette expression, *vox tremula*, car il n'est personne qui ne connaisse l'effet déterminé par le *tremblant doux*, et qui ne sente la possibilité de l'imiter avec la voix. Déjà Engelbert, comme nous l'avons dû remarquer, avait employé, pour en donner quelque idée, une comparaison analogue, celle du son vibrant de la trompette, *sicut sonitus flatûs tubæ vel cornu*, et Jérôme de Moravie, l'image des rides causées par un vent léger sur la surface de l'eau : *Est autem decora vocis sive soni et celerrima procellarisque vibratio. Procellaris dicitur, eo quòd (ut) procella fluminis aurâ levi agitata sine aquæ interruptione, sic nota procellaris in cantu fieri debet, cum apparentiâ quidem motûs, absque tamen soni vel vocis interruptione.* (Tract. de musicâ..... à S. Jeronymo.)

C'est le battement du gosier qui détermine ce genre d'expression, *tremulenta gutturis modulatio*. Mais, remarquons-le bien, il faut que le battement, tout en s'exécutant rapidement, nettement, ne soit ni

trop vif ni trop précipité. Si on le faisait sans modération, si on refoulait avec violence l'air absorbé par les poumons, contre l'épiglotte, soupape naturelle du larynx, alors celle-ci s'ouvrant par secousses, pour livrer passage à l'air, et se refermant continuellement, rendrait le son chevrotant, et la *vox tremula* n'a rien de commun avec cet effet ridicule, horrible, qu'on nomme *chevrotement*. Elle est, disent les anciens, une agréable oscillation de la voix qui en anime le son ; c'est souvent une suite d'ondulations douces, de petits renflements, qui deviennent pour l'oreille ce que les battements du pouls sont au toucher. En un mot, c'est un genre d'expression tout naturel. Un exemple pourra nous aider, mieux que toutes les comparaisons, à en bien saisir la nature. Supposons qu'on ait à chanter cette phrase mélodique, dont la pénultième doit trembler :



On soutiendra d'abord le premier des deux *sol*, selon sa juste valeur ; puis, arrivé au second, sans reprendre haleine, on le chantera comme s'il était représenté par deux croches et quatre doubles-croches liées entre elles, en imitant, dans le passage de l'une à l'autre, par un tour de gosier, le mouvement du tremblant de l'orgue et l'oscillation qu'il communique à l'air et au son.



Voilà la traduction musicale des paroles de Jean de

Muris : *Debet æqualiter et citò proferri*, et des autres textes précités : *Magis gutturis quàm chordarum officio modulantur.... Soni celerrima procellarisque vibratio. Quasi una sola debet audiri, ità tamen ut, prolatâ primâ, exprimatur in secundâ tremulenta gutturis modulatio.*

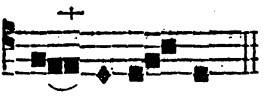
Le tremblement, tel que nous venons de le décrire, se faisait le plus souvent aux cadences ou sur la note pénultième des phrases musicales. C'est là, en effet, que se rapportent tous les exemples donnés par Aurélien de Réomé (1), et c'est pour ce motif que les maîtres des derniers siècles lui donnaient, quoique improprement, le nom de cadence. Cependant il ne faudrait pas conclure de là que la *vox tremula* ne dût jamais se produire ailleurs, car on en trouve le signe, dans les manuscrits, sur des notes autres que la pénultième. Mais le tremblement était-il le même invariablement dans ces différents cas? Le signe unique qui le représente partout dans les manuscrits (⌣) n'exprimait-il pas différentes espèces de tremblement? Plus d'une raison nous porte à le croire et ne nous laisse même à cet égard aucun doute.

1° Les maîtres du dix-septième siècle désignant, comme nous l'avons dit, les *voces tremulæ* sous le nom de cadences, en distinguent deux espèces principales : la cadence pleine ou soutenue et la demi-cadence, appelée aussi fort improprement cadence *étouffée*. La première se composait d'une série d'ondulations égale à la durée de la note qui devait trembler. Elle se pratiquait elle-même de deux manières, dont il importe de remarquer la différence, savoir : la cadence soutenue, *à la française*, se faisait sur deux degrés conjoints, de telle sorte que, si elle affectait, par exemple, un *ré*, on devait chanter *mi ré mi ré mi ré ut ut*—c'était le trille

(1) Varsus istarum novissimarum partium tremulam emittunt vocem... finisque versiculi tremulam emittit vocem. AURELIAN. REOMENS., pag. 44 et 47. GERBERT, tom. I.

tel qu'on l'entend aujourd'hui ; — mais le pur tremblement, le véritable *trillo à l'Italienne,* consistait à rebattre plusieurs fois le même degré avec une rapidité progressive, comme dans l'exemple ci-dessus (*Omnipotens*). Brossard, à qui nous empruntons ces renseignements (V. *Trillo*), les accompagne de cet autre exemple, où la progression est encore mieux marquée :

L'abbé de Bacilly, dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter,* qui datent de la même époque, signale aussi ces deux manières d'exécuter le long tremblement, ou en procédant par degrés conjoints, comme *fa mi fa mi fa mi ré ré,* ou en frappant trois, quatre ou cinq fois la même note longue, ce que l'on nomme vulgairement *animer* (1). Cette cadence pleine se faisait le plus souvent, comme nous l'avons dit, sur la note pénultième d'une phrase musicale ; mais elle pouvait aussi se pratiquer ailleurs, vers la fin d'une longue tenue :



La demi-cadence consistait en une seule ondulation, en un seul mouvement vibratoire, déterminé par un tour de gosier, et de là le nom de cadence étouffée, indiquant qu'elle s'arrêtait après ce premier mouvement et qu'elle laissait la voix *revenir au soutien de la même note.* On l'exécutait aussi d'après la double méthode exposée précédemment, soit en supposant une

(1) *Remarques curieuses, etc.,* imprimé à Paris en 1669 ; pag. 181, 197 et 203.

petite brève au-dessus de celle qui devait trembler, soit en rebattant une fois le même degré, *qui est bien la manière la plus particulière et la moins connue* (au XVIIe siècle), dit l'abbé de Bacilly (1). Ce petit tremblement se marquait encore, à l'époque dont nous parlons, par le signe ⌣, qui représente si bien l'ondulation vocale, tandis que le grand tremblement était figuré par une croix +. Or, comme le premier de ces signes est précisément celui qu'on rencontre dans les anciens manuscrits pour représenter la *vox tremula*, on est par là même autorisé, ce semble, à conclure qu'il avait une double signification au moyen âge, qu'il figurait alors le demi-tremblement et le tremblement soutenu, que ces deux espèces de tremblement ont été en usage jusqu'au XVIIe siècle, mais qu'en les conservant plus ou moins, on en a réservé le signe primitif pour exprimer seulement l'une des deux espèces, ce qu'on appelait la demi-cadence, tandis qu'on a imaginé un nouveau signe pour marquer la cadence pleine et soutenue.

2° Nous retrouvons, à une époque bien antérieure au XVIIme siècle, les deux espèces comprises sous le terme générique de *vox tremula*. Et d'abord c'est le tremblement soutenu, qu'une observation de l'abbé Lebeuf nous aide à reconnaître dans un grand nombre d'anciens manuscrits. Le savant abbé remarque, en effet, dans son *Traité historique et pratique*, qu'on rencontre souvent dans les nouveaux livres de Paris, à la fin des répons et des antiennes, ces deux notes ▛▪, et que la queue de la première indique qu'on doit rester un peu sur cette note, avec un léger tremblement, *cum modicâ trepidatione*, selon l'Antiphonaire de 1681, c'est-à-dire en communiquant au son, non pas une seule vibration, mais plusieurs petites vibrations qui

(1) *Remarques curieuses, etc.*, pag. 187.

s'exécutent rapidement (et c'est en cela que consiste le tremblement soutenu). « Trois notes, ajoute-t-il, se mettent aussi quelquefois à la fin des répons : ■■■, et alors, d'après la rubrique du même Antiphonaire, on fait aussi un léger tremblement sur la seconde, *modò his cantus terminetur* (1). » Or cette dernière figure, que l'abbé Lebeuf recommande à notre attention, se retrouve précisément la même dans les manuscrits à points superposés des XIme et XIIe siècles; et, ce qui est bien remarquable, elle s'y reproduit souvent avec cette particularité, que la note pénultième (ou le second de ces points) est remplacée par un signe ondulé, c'est-à-dire par un signe qui prescrit évidemment le mode d'exécution rappelé par l'auteur du *Traité historique*. On en a un admirable exemple dans le *fac-simile* de l'antienne *Venite populi*, donné par M. Stéphen Morelot, dans la *Revue de la musique religieuse*, tom. III, pag. 96. Dans d'autres manuscrits du même temps, ce signe est remplacé par un second point semblable au premier, et cette notation a fini par prévaloir dans les manuscrits à notes carrées, sans doute parce que l'on s'était aperçu du mauvais effet de ce mode d'exécution dans un chœur. Quoi qu'il en soit, il paraît qu'il resta, jusqu'au XVIIme siècle, quelques traces du tremblement soutenu, et on ne peut douter qu'il n'ait été, longtemps auparavant, fort usité (2).

(1) *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, pag. 176.

(2) Dans leurs essais d'interprétation de la notation en *neumes*, MM. Th. Nisard et G. Tardif attribuent au *pressus* une valeur toute particulière de détermination tonale, qui en ferait, suivant eux, une véritable clé de cette notation. La circonstance que ce signe se trouve plus souvent placé sur le degré supérieur des demi-tons naturels de l'échelle, c'est-à-dire sur *ut* et *fa*, est la base de cette hypothèse. Ne pourrait-on pas dire plutôt que la cause de cette affectation plus habituelle du *pressus*, aux cordes qui ont au-dessous d'elles le demi-ton, tient uniquement à ce que le tremblement de la voix, indiqué par ce signe, se fait plus naturellement en cet endroit qu'en tout autre, en supposant toutefois que ce tremblement, composé de deux sons, s'exécutait en dessous de la note principale, à la manière du *pincé* de l'an-

Quant au demi-tremblement, consistant en une seule vibration, les preuves ne manquent pas non plus pour en établir l'antiquité. C'est bien ce mode d'exécution qui est marqué dans ces vieux manuscrits dont parle l'abbé Janssen, où l'on trouve quelquefois deux brèves au lieu d'une longue. « Un reste pratique de cette notation se conserve encore aujourd'hui à Rome, chez les Dominicains, qui prononcent une syllabe deux fois, quoiqu'elle ne soit marquée que d'une seule note; ainsi, à la messe, ils chantent : *Et cum spiritu tuo-o.* Cette même méthode fut conservée dans la première édition du *Directorium chori*, de Guidetti, qui indiqua cette manière de prononcer par la semi-brève unie et liée par un demi-cercle : ◆◆. *Syllaba subjacens levi quodam spiritûs impulsu pronuntiabitur, perindè ac si duplici scriberetur vocali, ut Do-ominus pro Dominus, sed cum decore et gratiâ quæ hic doceri non potest* (Baïn. Mem.) (1). » Nous pensons que le signe employé précédemment (⌣) rend encore mieux l'idée de Guidetti et l'effet de ces notes unissonnantes, liées et cependant d'une prononciation distincte. Il donne à entendre, sans ambiguité, que la voix doit vibrer légèrement en passant de la première note à la seconde, et vibrer ainsi une fois seulement, c'est-à-dire autant qu'il est strictement nécessaire pour indiquer ce passage. C'est ainsi, sans aucun doute, que s'exécutaient les duplications et triplications de notes des vieux livres de lutrin, quand elles n'admettaient pas le grand

cienne musique française? Par là s'expliqueraient naturellement et le fait signalé par les deux archéologues et les exceptions plus ou moins nombreuses que présentent les mss. à la règle générale que l'on voudrait en inférer. Il ne serait plus nécessaire alors de décliner, aussi lestement qu'a cru pouvoir le faire M. Tardif, l'autorité d'un monument aussi respectable que l'Antiphonaire de Montpellier, pour donner du crédit à ce qui n'est et ne sera probablement jamais autre chose qu'une hypothèse. (Voy. *Bibl. de l'École des Chartes*, 3e série, t. V, pag. 92.) *Note de* S. Morelot.

(1) *Les vrais principes du chant grég.*, pag. 14, note 1.

tremblement. Et celui-ci, il faut bien le reconnaître, n'était ni permis, ni même possible partout; car c'était un principe inviolable, que deux, trois notes, et quelquefois davantage, placées sur le même degré, devaient, en se chantant comme une seule, se distinguer toujours l'une de l'autre dans l'exécution : *Quandò pro unâ syllabâ in eâdem lineâ ponuntur duæ vel etiàm quandoquè tres notæ multùm vicinæ, debent cantari sinè pausâ, ità tamen ut leviter audiantur notæ distinctæ, et non una longior* (1). Or cette distinction n'était compatible avec le tremblement qu'autant qu'il se réduisait à une seule vibration, ou qu'il se portait avec plusieurs mouvements vibratoires sur la fin d'une tenue, sur une note qui, comme nous l'avons dit, était ordinairement la pénultième d'une phrase musicale.

Ces détails suffisent, croyons-nous, pour édifier nos lecteurs au sujet de la *vox tremula*. Aussi nous laissons à d'autres le soin de décider si ce genre d'ornement doit reparaître ou non dans le chant ecclésiastique. Quelque jugement qu'on porte à cet égard, on reconnaîtra du moins que le tremblement, le vibrement, n'est pas de notre époque, qu'il appartient aux plus beaux siècles de l'art religieux.

L'abbé Petit.

(1) *Musica choralis franciscana*, pag. 116.

DE LA MUSIQUE DE CHAPELLE

DANS LES MAISONS D'ÉDUCATION (1).

I.

La question des réformes à introduire dans le service musical de l'Eglise, question qui ne manque jamais de se poser à chaque révolution opérée dans les formes de l'art, acquiert aujourd'hui une importance nouvelle, à raison du retour qui se manifeste vers les études liturgiques, auxquelles elle se rattache si étroitement. Aussi faut-il voir dans les discussions soulevées sur cette matière, et qui ont eu un certain retentissement depuis quelques années, non pas un de ces engoûments passagers, si fréquents parmi nous, mais le témoignage non équivoque d'un progrès de l'opinion, qui doit tôt ou tard se réaliser dans la pratique.

Déjà nous avons été témoins d'un mouvement tout-à-fait semblable en ce qui concerne l'architecture religieuse et les arts qui en dépendent. Ce mouvement, qui s'est trouvé, dès le principe, en lutte avec l'in-

(1) Ce travail a paru dans la *Revue de l'enseignement chrétien* (numéro de février 1854). Il était terminé et livré à l'impression avant la publication du *Dictionnaire de musique religieuse* de M. J. d'Ortigue, dans lequel cet habile critique s'est efforcé de démontrer l'impossibilité d'une restauration de l'ancienne tonalité. Ses objections, qui ne vont rien moins qu'à détruire les fondements que nous avions prétendu établir, exigent une réponse à part.

différence et souvent le mauvais vouloir d'une partie de ceux dont il servait la cause, qui a compté et qui compte encore aujourd'hui au premier rang de ses adversaires les représentants officiels de l'art et les professeurs des écoles publiques, ce mouvement n'en a pas moins réussi, et tout annonce qu'il ne s'arrêtera pas en si beau chemin. D'un autre côté, l'élan irrésistible du clergé dans la voie des réformes liturgiques est, à l'heure qu'il est, un des traits les plus saillants de notre physionomie ecclésiastique. On sait qu'à la suite d'une discussion fort animée sur les innovations introduites en France, au siècle dernier, dans les formes du culte public, un résultat à la possibilité duquel personne n'eût pu croire il y a quelques années, l'adoption de la liturgie romaine dans un très-grand nombre de diocèses, s'est opéré avec une rapidité inouïe, et continue à se produire avec un tel ensemble qu'on peut prévoir le moment où toute trace d'usages particuliers, anciens ou récents, aura disparu dans l'Église de France. Assurément il faut faire remonter à une cause tirée d'un ordre d'idées différent de celui qui nous occupe ici les proportions qu'a prises ce que l'on appelle la *question liturgique* et les succès obtenus par ceux qui l'ont introduite ou patronée. Il est certain néanmoins qu'elle n'a réussi à se poser dans l'opinion qu'à la faveur du mouvement archéologique, lequel, en poussant les esprits vers l'étude du moyen âge, dirigeait par là leur active curiosité du côté des choses de la liturgie, et les disposait par avance à y trouver les mêmes jouissances que les hommes de cette époque. Enfin la *question* dite *des classiques*, qui n'était autre chose qu'une application des mêmes doctrines à l'ordre purement littéraire, est venue mettre en évidence ce principe : que l'inspiration chrétienne, bien que suivant une voie inconnue à l'antiquité profane, n'en est pas moins la

source de beautés égales et même supérieures à celles que l'on admire dans les écrivains de la gentilité et dans leurs modernes imitateurs.

La question de la musique religieuse n'est point, au fond, différente : il s'agit toujours de remettre en honneur une forme d'art qui nous est venue des siècles chrétiens, de venger ces siècles du reproche de grossièreté et de barbarie, de montrer enfin que, dans cet ordre de faits comme dans celui des arts du dessin, de l'éducation littéraire et des formes du culte public, la tradition chrétienne a éprouvé une sorte de solution de continuité, par suite de l'intrusion d'un principe étranger ; mais là s'arrête l'analogie. L'imitation de l'antiquité classique, qui, au XVIe siècle, a été la principale cause du changement radical opéré à cette époque dans la direction des esprits, n'a point agi de la même manière en ce qui concerne la musique ; et même, à n'envisager que les résultats, on pourrait nier absolument que cette imitation ait été pour quelque chose dans les révolutions de cet art. En effet, la musique moderne, née sur le déclin du XVIe siècle, pour prêter ses accents aux premiers essais du drame lyrique, est un art absolument nouveau et sans modèles connus dans l'antiquité. Tout au rebours, la musique qui avait régné exclusivement jusqu'à cette époque, et qui, principalement consacrée au service des chapelles, nous laisse à peine distinguer aujourd'hui ses productions mondaines d'avec celles qui ont une destination religieuse, tant y sont grandes la similitude de caractère et l'analogie des procédés de composition, — cette musique pouvait avec quelque raison s'attribuer une origine antique, puisque, n'étant qu'un développement et une modification du chant ecclésiastique, toujours subsistant à côté d'elle, et dont ses dédains ne suffisaient point à anéantir la paternité, elle avait aussi bien que lui, suivant l'opinion unani-

mement reçue alors, le droit de se poser comme une émanation des doctrines musicales de l'antiquité. Et aujourd'hui même, sans affirmer, avec la même assurance que les théoriciens de cette époque, la parfaite identité de l'ancienne musique grecque et du chant grégorien, on est forcé de reconnaître que ces deux formes de l'art devaient avoir entre elles de nombreux points de contact, puisque les théories des anciens, transmises aux écoles du moyen âge par Boèce et Martianus Capella, ont été, durant cette période, appliquées constamment et sans trop d'efforts à l'exposition et au développement des faits musicaux; tandis que les tentatives opérées dans la seconde moitié du XVIe siècle, pour retrouver et réintégrer dans la pratique celles des parties de la musique grecque dont le chant grégorien n'avait rien conservé, n'aboutirent en définitive, malgré les frais d'érudition faits en cette circonstance, qu'à la création d'un art parfaitement étranger aux idées et aux procédés des anciens. Toutefois, là pas plus qu'ailleurs, les préoccupations favorites du XVIe siècle ne pouvaient faire défaut; nous les retrouvons donc et dans ces bizarres excursions d'une érudition aventureuse à la recherche des procédés d'un art entièrement perdu, et aussi dans la prétention avouée de faire du drame lyrique, fruit de ces nouvelles découvertes, une reproduction fidèle de la tragédie antique. On sait combien, ici encore, le résultat fut différent de celui qu'attendaient les novateurs.

Mais, s'ils ont échoué dans la partie archéologique de leur entreprise, le caractère intrinsèque de celle-ci n'en est pas moins conforme aux tendances qui ont prévalu depuis cette époque. La recherche des émotions vives, le besoin d'agitation et de surprises sont la source principale des révolutions de l'art, depuis que ceux dont il sert les plaisirs se sont de plus en plus dégoûtés des jouissances calmes que nos pères lui demandaient,

Cette vérité est particulièrement sensible dans la musique, parce que cet art est celui de tous qui agit le plus fortement sur notre organisation. La cause qui l'a fait appliquer aux représentations scéniques est celle-là même qui a donné à ce genre tout spécial une importance toujours croissante, à tel point que c'est à peu près la seule forme musicale qui soit cultivée ou appréciée au temps où nous vivons. Tous les autres genres de musique, soit vocale, soit même instrumentale, sont devenus tributaires de celui-ci, et les succès qu'on y peut obtenir dépendent en grande partie de l'emploi qu'on aura su y faire de ce coloris dramatique sans lequel aucune composition ne saurait plus trouver grâce aux yeux du public.

Cette révolution, à ne l'envisager qu'au point de vue du goût et de l'esthétique, n'est pas sans inconvénients. L'art s'appauvrit en se bornant à la recherche d'un seul genre d'effets. En suivant cette voie exclusive, il arrive bientôt aux formules de convention, à la manière, à la trivialité ; et cela d'autant plus facilement que, les succès en ce genre dépendant des caprices d'un public où les hommes d'un goût pur et délicat sont loin d'être en majorité, la distinction et la saine originalité des idées ne sont pas toujours le meilleur moyen de se faire applaudir. En outre, le genre dramatique a, par-dessus tout, cet inconvénient, qu'il tend sans cesse à faire sortir l'art de ses voies naturelles, en lui imposant des conditions prises en dehors de lui-même, d'où naît souvent l'impossibilité de faire suivre à la pensée musicale son cours libre et régulier, et aussi la tentation de se dédommager de cette contrainte par l'exagération et la bizarrerie.

Mais le goût n'est pas ici seul en cause, et les hommes qui en ont étudié les variations d'un point de vue supérieur savent bien que celles-ci correspondent toujours à des mouvements analogues dans l'ordre moral.

C'est à ce point de vue que se plaçaient les philosophes et les législateurs du paganisme, lorsqu'ils se montraient préoccupés de l'influence de la musique et du maintien de ses antiques traditions, au point d'en faire, pour ainsi dire, le fondement de la moralité publique. Cette idée, qui était vulgaire alors, est devenue presque ridicule ; tant est peu commune parmi nous l'habitude de tenir notre jugement dans une région élevée et d'envisager de là le côté sérieux des choses, alors même que celles-ci, à les prendre dans la pratique ordinaire, nous semblent frivoles et de peu de conséquence. Si l'étude des lettres, en outre du rôle qu'elle joue dans le développement intellectuel de l'homme, n'est pas sans influence (et qui pourrait le nier ?) sur son développement moral, on ne voit pas pourquoi il ne faudrait pas tenir compte, à ce même point de vue, de la culture des beaux arts et de la direction qu'il importe de lui imprimer. Si l'œuvre de l'éducation consiste à donner aux jeunes gens le goût des choses sérieuses et fortes, si les études sont dirigées en ce sens par tous les instituteurs éclairés et consciencieux, il est difficile de voir autre chose que de l'inconséquence dans le laisser-aller avec lequel l'apprentissage de ce qu'on appelle les *arts d'agrément,* celui de la musique en particulier, est traité dans la presque totalité des institutions pédagogiques. Cette partie de l'enseignement (si toutefois on peut ranger ce dont il s'agit sous une pareille rubrique) y est plutôt tolérée que réglée ; et, ainsi abandonnée à elle-même, elle marche précisément en sens inverse de la direction générale des études. Tandis que celle-ci s'efforce d'éloigner des jeunes étudiants les futilités de la littérature du jour, en leur apprenant à goûter les beautés d'un ordre supérieur que fournissent à leur admiration les œuvres des grandes écoles, le temps fort restreint qu'il est permis de consacrer à la culture de la musique n'est guère employé qu'à quelques exer-

cices de pure pratique auxquels on donne pour base, non les ouvrages classiques des bons maîtres, seuls propres à asseoir un enseignement régulier de cet art, mais les plus misérables productions de notre temps. De là une initiation incomplète et vicieuse, qui fausse le goût au lieu de le former, et devient par la suite un obstacle à l'acquisition de connaissances plus approfondies. La grande majorité des personnes qui cultivent la musique ou qui recherchent les occasions d'en entendre ayant, dès leurs jeunes années, formé leur goût de cette manière et dans ces limites, il en résulte que la publication d'œuvres sérieuses et distinguées devient de plus en plus difficile, parce que de pareilles productions ne peuvent plus trouver un public qui sache les comprendre et qui veuille les supporter.

Un autre inconvénient plus grave, parce qu'il touche à un ordre de choses supérieur à la région de l'esthétique pure, c'est la perturbation apportée dans un domaine qui devrait être à l'abri des révolutions capricieuses du goût et de la mode. Pour savoir jusqu'à quel point ces révolutions peuvent fausser le sens pratique des masses, il suffit de se transporter dans nos temples et de considérer avec quelle indifférence y sont acceptées les énormités de tout genre dont se rend coupable l'art musical dans son application au culte public. Là, point d'excès qu'on n'absolve; point d'inconvenance, si grossière qu'elle soit, dont on se sente choqué; point de cacophonie dont s'offense le goût des chrétiens de nos jours. Parmi les qualifications imposées par l'Eglise aux doctrines qu'elle condamne, il en est une qui s'applique parfaitement à cette prétendue musique sacrée : *piarum aurium offensiva*. Mais, de même que l'ignorance de beaucoup de fidèles les protége contre le scandale des fausses doctrines, de même l'empire de l'habitude, l'irréflexion ou les préoccupations d'un goût vicié sont autant de

causes qui font que l'on n'est frappé ni d'étonnement ni de douleur au spectacle d'abus contre lesquels l'Eglise n'a jamais cessé de protester. Et il faut bien voir dans la facilité avec laquelle tant de gens s'en font, directement ou indirectement, les complices, une preuve de plus de l'affaiblissement de l'esprit chrétien parmi nous. Quelle autre explication pourrait-on donner de la négligence avec laquelle on traite cette partie du culte, de la barbarie qu'on y laisse régner et qu'on ne supporterait pas dans un spectacle profane, du débordement de formes puisées aux sources les moins pures de la musique moderne et que l'on y applaudit, sans même songer que de pareils emprunts constituent le plus outrageux contre-sens qui puisse affliger les oreilles d'une créature raisonnable?

Quelques personnes accuseront peut-être ce tableau d'exagération. Nous pourrions en justifier à leurs yeux l'exactitude, malheureusement trop réelle, par un examen au moins sommaire de l'état du chant et de la musique dans les principales églises de France. Mais, outre que cet examen (que chacun d'ailleurs peut faire dans un cercle plus ou moins étendu) nous entraînerait trop loin de notre sujet, il n'ajouterait aucune donnée nouvelle à celles que celui-ci peut fournir. En effet, la musique religieuse, qu'elle retentisse sous les voûtes spacieuses d'une cathédrale, ou qu'elle se renferme dans l'étroite enceinte d'une chapelle de collége ou de séminaire, n'en change pas pour cela de nature; dans l'un comme dans l'autre cas, ses conditions fondamentales sont les mêmes, le but n'étant point différent, et les abus auxquels elle peut donner lieu sont les mêmes aussi, parce qu'ils découlent d'une source commune: l'esprit du temps, dont l'influence se fait sentir partout à la fois, avec plus ou moins de force. Cette considération justifie assez le caractère de généralité que nous avons été obligés de donner aux

réflexions qui précèdent. On voudra bien en tenir compte toutes les fois que, dans le cours de ce travail, on éprouverait la tentation de reprocher à l'auteur trop de facilité à sortir des limites de la question spéciale qu'il s'est proposé de traiter. Ce n'est pas sa faute si cette question, pédagogique en apparence, se complique d'éléments d'une tout autre nature, desquels dépend en grande partie sa solution.

II.

J'éprouve quelque embarras à poursuivre un examen dont le premier résultat doit être de mettre en cause une catégorie de personnes auxquelles il est pénible d'avoir à décerner autre chose que des éloges, en présence du dévouement dont elles font preuve dans l'accomplissement de fonctions souvent ingrates et toujours honorables. Je veux parler des instituteurs chrétiens de la jeunesse, soit laïque, soit cléricale. S'il n'est point question des autres, c'est qu'ils échappent à toute observation, puisque les établissements chrétiens sont, après tout, les seuls où les exercices religieux soient entourés d'une certaine pompe et où, par conséquent, la musique sacrée soit l'objet de quelque attention. Il importe donc de rechercher quel rôle lui est assigné dans ces sortes d'établissements, et quelles conditions lui sont imposées pour la rendre digne d'un tel emploi. L'appréciation rapide à laquelle je vais me livrer dépasserait son but, si je ne déclarais d'avance qu'elle se rapporte à un état de choses que j'ai lieu de croire sensiblement amélioré depuis que les discussions pendantes sur les questions d'archéologie sacrée, de musique religieuse et de liturgie, ont déterminé sur ce point un progrès très-marqué dans l'opinion des ecclésiastiques et des laïques pieux et instruits. Il serait donc injuste de ne

pas tenir compte de ce progrès et des conséquences pratiques qu'il a dû produire dans un assez grand nombre d'établissements ; mais il s'en faut encore de beaucoup que le mal ait complétement disparu, et il est du devoir de ceux qui comprennent toute l'importance de cette question de le signaler là où il existe, sans se laisser arrêter par la crainte de heurter des convictions dont la sincérité excuse les personnes, sans pourtant faire contre-poids à l'erreur qu'elles autorisent.

Cette erreur ne se produit point partout de la même manière. Chez les uns, elle consiste à ne point reconnaître à l'intervention de la musique dans le culte, et peut-être même aux pompes extérieures en général, toute l'importance que l'on est fondé à leur attribuer d'après la constante tradition de l'Église ; de là une négligence fort concevable dans le choix de cette musique ainsi que dans les soins apportés à son exécution. Chez d'autres, une conception théorique assez exacte de ce que doit être la musique sacrée n'empêche pas, dans l'application, les plus déplorables méprises, faute d'une instruction suffisante et d'un goût assez exercé. D'autres enfin, qui ne se font pas faute d'avoir des préférences et de les faire prévaloir dans l'occasion, vous étonnent par l'absence à peu près complète d'un criterium quelconque qui leur fasse discerner, parmi les diverses formes de l'art, celles qui conviennent à l'expression du sentiment religieux de celles qui sont inspirées par un ordre d'idées différent ou même opposé ; et l'on pense bien que leur choix ne s'arrête pas aux premières. Outre qu'ils y trouvent la satisfaction de leur goût personnel, ils se sentent rassurés sur l'effet de leur détermination par la pensée qu'après tout, les formes extérieures du culte ayant été instituées pour les fidèles, si l'Église a jugé à propos d'y introduire l'élément musical, c'est par un motif analogue à celui qu'indique saint Augustin, parlant de la psalmodie chorale établie de son temps par

saint Ambroise : *Ne populus mœroris tædio contabesceret ;* que, par conséquent, le but est atteint d'autant plus sûrement que l'on se montre moins avare de concessions à l'égard du public et des goûts qu'on lui connaît. Cette étrange doctrine a encore de nos jours beaucoup de partisans. Tous, à la vérité, ne la professent point *in terminis ;* bien plus, beaucoup d'entre eux ne se la formulent point clairement à eux-mêmes : mais tous s'y conforment dans la pratique, ou du moins la pratique est telle qu'on trouverait difficilement une théorie qui s'y appliquât d'une manière plus adéquate.

C'est particulièrement dans les établissements d'éducation que l'on a pu en constater l'effet. C'est là que, pour condescendre en quelque manière à la légèreté de l'enfance et de la première adolescence, pour laisser le moins possible à la dissipation l'excuse de l'ennui que pourrait engendrer l'assistance aux offices, on s'efforce de donner à ceux-ci le genre d'intérêt qui peut résulter d'un certain emploi de la musique. Rien de plus légitime assurément ; malheureusement celle à laquelle on donne en pareil cas la préférence est tout ce qu'il y a de moins propre à atteindre un but aussi louable. Destituée de toute gravité, cette musique ne saurait donner aux cérémonies ecclésiastiques un intérêt différent de celui que l'on recherche dans les divertissements profanes, ce qui est un singulier moyen de combattre les tendances d'une nature portée au plaisir, que les impressions du dehors poursuivent jusqu'au pied des autels. Sans doute, le culte extérieur doit être en harmonie avec un certain besoin d'émotion, qui tient à l'exercice même de notre faculté d'imaginer et de sentir ; mais ce serait se tromper bien grossièrement que de croire qu'on doive partout et en toute circonstance satisfaire ce besoin d'une seule et même manière, et qu'à cet égard la différence des impressions n'ait point nécessairement pour cause celle des moyens employés pour les produire.

On perd de vue ces notions fournies par le plus simple bon sens, lorsqu'on excuse la légèreté de certaines compositions musicales, destinées aux chapelles d'établissements d'éducation, par la crainte de dépasser la portée de la classe d'amateurs à laquelle elles sont faites. Que deviendrait l'éducation si ceux qui la dispensent cessaient de s'y proposer de donner toujours et en toute matière à leurs élèves une saine idée des choses? et quelle idée pense-t-on donner du culte divin lorsque, sous prétexte de le rendre plus attrayant, on le réduit aux mesquines proportions d'un amusement frivole, auquel le bon goût est souvent loin de présider?

Car, et c'est un nouveau grief à élever contre ces sortes de concerts religieux, ce n'est pas seulement la dignité du culte qui en souffre, c'est encore le goût considéré en lui-même et indépendamment de toute convenance extérieure. La musique dont, en pareille circonstance, on recherche le concours, n'est point celle de ces grandes partitions modernes dont le style et les formes, conçus en dehors des vraies traditions ecclésiastiques, doivent, selon nous, les faire exclure du service divin, mais dans lesquelles un connaisseur admirera toujours la réunion des qualités qui donnent du prix à une œuvre d'art. On s'abstient avec raison de toucher à ces chefs-d'œuvre, lorsqu'on ne possède pas les moyens d'exécution nécessaires pour les produire avec avantage. Et d'ailleurs, s'il faut tout dire, malgré toutes les concessions que leurs auteurs y ont faites au goût moderne et dramatique, il y règne encore, pour nos amateurs de musique facile, trop de sévérité et de retenue; c'est-à-dire, en d'autres termes, trop de cette distinction qui tient au choix des idées et à l'emploi intelligent des formes scientifiques.

Il a donc fallu se rabattre sur un genre de musique plus abordable, et la spéculation mercantile y a large-

ment pourvu. Ce sont d'abord des lambeaux d'opéras sur lesquels on a parodié, tant bien que mal, les textes liturgiques. Tout a été dit sur l'indécence d'un pareil accouplement, lequel a pourtant trouvé des défenseurs jusque dans les rangs du clergé, bien qu'il fallût, pour se charger d'une si mauvaise cause, ignorer les prohibitions très-formelles que l'Eglise a décrétées sur ce sujet. Beaucoup de gens, qui n'ont d'ailleurs que des idées très-peu exactes sur les convenances spéciales de la musique destinée au culte, n'hésitent pas à condamner ce système et à y voir le plus grand outrage que l'on puisse faire au goût et à la piété. Nous ne sommes point tout-à-fait de leur avis, et nous pensons qu'il y a moyen de faire pis encore. Au moins, en accommodant à l'usage de l'Eglise des choses faites pour le théâtre, a-t-on souvent chance de bien rencontrer, sinon sous le rapport de l'expression des paroles et de leur union avec la mélodie (ce qui est à peu près impossible), au moins quant à la distinction des formes et au mérite de la facture. Que sera-ce donc si l'on s'adresse à l'arrière-ban des compositeurs, à la foule des talents avortés ou malheureux qui n'ont pu réussir au théâtre ni même y parvenir, ou bien de ces amateurs qui, dénués d'une instruction musicale quelque peu approfondie, se croient musiciens d'inspiration parce qu'il leur est donné d'écrire avec une certaine facilité des choses plates et communes? C'est pourtant là ce qui arrive; témoin ce déluge de musique *facile et agréable* (c'est le terme consacré) destinée aux chapelles de pensionnats de l'un et de l'autre sexe, à laquelle, d'ailleurs, se charge de préparer les voies le goût superficiel et faux qui, dans ces mêmes établissements, préside à l'enseignement de cet art. Aussi, tel qui rejetait tout à l'heure avec indignation la proposition d'introduire dans le service de l'Eglise une musique originairement écrite en vue de la scène, accueille-t-il

avec empressement des compositions la plupart du temps fort inférieures, sous le rapport de l'art, à celles qu'on pourrait tirer du répertoire dramatique, et dans lesquelles l'expression des paroles sacrées et le respect des convenances liturgiques ne sont pas mieux observés ; comme si, pour qu'une œuvre d'art soit réellement digne de son objet, il suffisait de la destination matérielle qu'on prétend lui donner, sans qu'on soit obligé de tenir compte de certaines conditions intrinsèques, de la réalisation desquelles dépendent précisément le caractère distinctif de cette œuvre et son appropriation plus ou moins parfaite à un ordre d'idées spécial et déterminé. Que l'on veuille bien appliquer cette règle de bon sens aux compositions qui nous occupent, et se demander à quel titre elles peuvent s'attribuer une destination religieuse, à l'exclusion de toute autre musique créée pour une destination quelconque différente de celle-là.

On a coutume de justifier la préférence qu'on accorde à ces sortes d'ouvrages en alléguant leur facilité d'exécution, qui en fait une ressource précieuse dans des circonstances où il faut tenir compte, avant tout, du peu d'habileté des interprètes et de la préparation hâtive dont ils sont obligés de se contenter. Cette excuse ne vaudrait que si l'emploi d'une pareille musique, dans les cas où l'on a coutume d'en faire usage, était commandé par le respect des traditions ecclésiastiques. Mais on sait qu'il n'en est point ainsi. L'Eglise a sa musique spéciale, dont la conservation a été, de sa part, dans tous les siècles et au milieu de toutes les révolutions du goût, l'objet de recommandations précises et de prescriptions formelles. Cette musique, c'est le plain-chant grégorien, ce vénérable témoin de la foi de tant de générations, qui en ont goûté les naïves et austères beautés comme nous les goûterions encore aujourd'hui, si l'exécution la plus inintelligente et la

plus barbare ne nous les rendait méconnaissables. Or l'inconvénient le plus sérieux qui résulte de la préférence accordée, dans les occasions les plus solennelles, à des nouveautés sans valeur, est une des causes les plus actives de la déconsidération du chant ecclésiastique parmi nous. Vous aurez beau protester de votre respect pour ce chant, beau faire des vœux pour sa restauration, beau louer les tentatives qui se font pour y parvenir; si vous continuez à l'exposer à d'indignes rapprochements, à le placer, vieux et nu, à côté de ces productions modernes dont l'éclat séduisant n'est le plus souvent qu'un vêtement d'oripeaux jeté sur un corps mal conformé; si, comme il arrive toujours en pareil cas, la préparation plus ou moins longue qu'il faut bien donner à celles-ci leur crée, dans l'opinion des exécutants et, par suite, des auditeurs, une importance toute particulière, à laquelle le plain-chant ne saurait arriver, abandonné comme il l'est aux hasards d'une exécution improvisée, les masses ne s'y tromperont point, et vous ne pourrez leur cacher, comme peut-être vous vous le cachez à vous-mêmes, où vont en réalité vos préférences.

Ces réflexions pourraient s'appliquer à ce qui se passe journellement dans le service des grandes églises. Nous n'avons pas l'intention de les étendre au delà de l'objet spécial qui doit nous occuper ici. C'est surtout en présence d'un auditoire de jeunes élèves que l'on a lieu de déplorer les effets d'un parallèle aussi fâcheux, puisqu'il en résulte des impressions qui, pour le plus grand nombre de ceux qui les reçoivent, demeureront à jamais ineffaçables. Quel respect conserveront ces jeunes gens pour le chant de l'Eglise, lorsqu'on les aura habitués à l'entendre exécuter avec la dernière négligence, tandis que tous les soins, tout le temps nécessaire, sont réservés pour des œuvres de tout point mauvaises, mais qui n'en exercent pas moins de réelles

séductions sur ces imaginations, que le goût n'a point encore disciplinées?

Il y a, nous le savons, des établissements où la célébration du service divin ne saurait donner lieu à de semblables critiques, attendu que le plain-chant est la seule musique que l'on consente à y admettre. Le plus grand nombre des grands séminaires est dans ce cas, et, là du moins, une pareille exclusion est facile à motiver. Mais, pour mettre le plain-chant en honneur, suffira-t-il de l'isoler de tout point de comparaison, sans chercher à le produire dans les conditions nécessaires pour en faire ressortir la valeur intrinsèque et justifier ainsi la préférence dont il est l'objet? Suffira-t-il de savoir épeler plus ou moins correctement l'alphabet d'une langue musicale qui est en dehors des habitudes quotidiennes de notre oreille, pour sentir les beautés qu'elle recèle et en faire goûter les charmes à ceux qui nous écoutent? Et si déjà notre goût s'est formé un idéal tout différent, si même il s'y est accoutumé de telle sorte que ce qui s'en écarte notablement lui semble étrange ou insipide, ne cèdera-t-il point la place à la routine, lorsqu'il s'agira d'interpréter ce qu'on ne l'a jamais exercé à bien rendre, ni appris à estimer?

Il en est malheureusement ainsi. C'est la routine, et la routine la plus machinale, qui, dans les écoles ecclésiastiques, préside seule à l'enseignement et à l'exécution du plain-chant. Là, aucune initiation à la théorie et à l'histoire de cet art, ce qui serait pourtant l'unique moyen d'en inspirer le goût à de jeunes clercs qui doivent en faire un continuel usage dans l'exercice des fonctions auxquelles ils seront appelés un jour, et de leur faire sentir avec quel respect ils sont obligés de traiter cette partie de la tradition liturgique. Les pieux ecclésiastiques chargés de la direction des séminaires se montrent en général

peu disposés à permettre l'étude de la musique à leurs élèves, parce qu'ils considèrent cette étude, au moins telle qu'on l'entend d'ordinaire, comme opposée à la formation de l'esprit ecclésiastique ; et il faut avouer qu'il y a des répugnances moins justifiées que celle-là. Mais, puisqu'il en est ainsi, pourquoi, dans les établissements où se jettent les fondements de la vie ecclésiastique, la musique que l'on cultive de préférence est-elle précisément du genre de celle dont on considère avec raison l'étude comme dangereuse, ou du moins peu convenable, pour les hommes consacrés au service des autels? Car il ne peut venir à l'esprit de personne de frapper d'une pareille prohibition la musique prise en elle-même, et abstraction faite du caractère qu'elle revêt. Mais alors le véritable moyen de détourner d'une occupation frivole et indigne de son état le jeune clerc porté par son goût aux études musicales ne serait-il pas de le diriger, dans cette voie, d'une manière conforme à l'esprit de l'Eglise, en proposant avant tout à son admiration le genre de musique que celle-ci a créé pour son usage, et que les décisions de ses conciles font à tous les aspirants au sacerdoce une obligation précise et formelle de cultiver ?

III.

Ce serait ici le lieu de montrer l'importance du plain-chant dans l'économie générale du culte catholique, et d'expliquer pourquoi sa conservation a dû être l'objet d'une vigilante sollicitude de la part de l'autorité ecclésiastique. Mais, comme une énumération complète des diverses raisons qu'on en peut apporter nous entraînerait trop loin, nous nous arrêterons à une seule, qui se rattache plus directement à l'objet de ce travail.

Le plain-chant a dans l'Église un rôle analogue à

celui de la langue latine. Tous deux, débris d'une civilisation éteinte, ont été conservés par l'Église comme un lien par lequel le monde moderne se rattache à l'antiquité. Tous deux, propriété commune des divers peuples soumis à l'Église, ont contribué à la constitution de cette grande unité morale et sociale qu'on appelait la république chrétienne. Car, bien que la vérité de cette assertion soit plus généralement reconnue en ce qui concerne la langue latine, il serait difficile de nier que la communauté d'idiôme musical entre les nations différentes d'origine et de langage, et surtout l'usage des mêmes chants religieux, n'aient été au nombre des moyens choisis par la Providence pour fondre ensemble des éléments si divers et leur imprimer une action commune. Si cette considération, fondée sur une analogie dont tout le monde sentira la justesse, nous fait parfaitement comprendre pourquoi l'Église a toujours manifesté la volonté de maintenir dans son culte une forme musicale à laquelle était assigné un rôle aussi important, elle nous permet en même temps d'apprécier l'étendue de l'obligation imposée aux élèves du sanctuaire d'étudier cette partie de la science ecclésiastique. Car, de même que la connaissance de la langue latine, exigée de tous ceux qui aspirent à la cléricature, ne consiste pas seulement à posséder l'alphabet de cette langue et à savoir en prononcer les mots, de même la connaissance du plain-chant, pour ceux que la nature de leurs fonctions oblige à en surveiller l'exécution et, en certains cas, l'enseignement, ne saurait se borner à cette pratique toute machinale, à cet empirisme étroit et faux, objet de tant d'amères railleries de la part de nos vieux musiciens du moyen âge (1).

(1) *Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.*
Cet adage se retrouve plus ou moins paraphrasé dans tous les traités de musique composés du IXe au XVIIe siècle.

On pourrait pousser plus loin cette comparaison et se demander si, de même que l'étude de la langue latine a été jusqu'à présent considérée comme le fondement nécessaire de toute éducation libérale, la connaissance du chant de l'Église ne devrait pas être, chez un peuple chrétien, le préliminaire obligé des études musicales. Je doute très-fort qu'un pareil projet ait actuellement chance d'être accueilli ; ce que je sais, c'est qu'il est en lui-même d'une exécution facile, puisque les premiers éléments du plain-chant lui étant communs avec la musique moderne, on n'acquerrait dans l'étude de ce chant presque aucune connaissance qui ne fût très-utile à ceux qui se proposeraient d'aller plus loin. De plus, il n'est pas besoin de beaucoup de réflexion pour comprendre combien cette double étude, faite d'une manière intelligente, serait propre à élargir l'horizon de l'enseignement musical et à en faire disparaître une foule de notions inexactes, nées du défaut presque absolu d'idées générales et d'esprit de comparaison chez la plupart de ceux auquel il est confié.

On se tromperait si l'on s'imaginait que la réalisation de ce programme n'est possible que dans un conservatoire ; il ne renferme rien qui ne puisse être appliqué dans une simple éducation d'amateur. Quant aux établissements pédagogiques dans lesquels la célébration solennelle de l'office divin est une nécessité réglementaire, on y acceptera nécessairement, dans une certaine mesure, la réforme que nous venons de proposer, dès que l'on voudra sérieusement rendre impossibles les abus que nous signalions tout à l'heure. Si l'on a cette volonté, on ne souffrira plus que le chant de l'Église soit rendu ennuyeux ou ridicule. On tiendra à honneur d'en procurer une exécution correcte, harmonieuse et expressive, et, pour y parvenir, on ne négligera point de s'y préparer par des exercices souvent réitérés et par une initiation suffisante à la

théorie et à la pratique de ce chant. Il ne faut pas douter qu'une pareille réforme ne soit éminemment propre à faire obstacle à la tendance, très-commune dans les colléges aussi bien que dans le monde, de se faire de l'assistance aux offices une corvée dont on s'affranchit volontiers aussitôt qu'elle cesse d'être imposée, et qu'elle ne soit par conséquent très-profitable à la piété en même temps qu'au goût des jeunes élèves.

Nous n'entendons point, d'ailleurs, qu'on doive s'en tenir là et qu'on ne puisse très-légitimement admettre, à côté du plain-chant, dans la célébration des saints offices, une musique plus compliquée et, à certains égards, plus intéressante que celui-ci. Mais dans quelles limites cette faculté peut-elle s'exercer? Quelles conditions doit remplir l'art musical appliqué aux usages ecclésiastiques, et spécialement au service des chapelles de collége? Nous allons essayer de répondre à ces questions, en prenant pour guide, comme on doit toujours le faire dans les matières analogues à celle-ci, l'esprit et la tradition de l'Eglise.

IV.

Lorsqu'on réfléchit aux caractères de la musique religieuse, la première question que l'on se pose est celle-ci : la délimitation du domaine propre à ce genre de musique est-elle une pure affaire de goût et de sentiment, ou bien implique-t-elle un choix de formes spéciales et déterminées et l'exclusion de certaines autres, d'où s'ensuivrait l'obligation d'un style particulier, pourvu de moyens d'expression et de procédés techniques qui n'appartiennent qu'à lui et en fassent ainsi un art distinct et comme une langue à part?

La réponse à faire à cette question dépend du sens que l'on attache à l'expression de *musique religieuse*. Si l'on entend par ces mots une musique dont le caractère soit analogue aux affections de notre âme lorsqu'elle s'élève vers la divinité, nul doute que le sentiment ne soit seul compétent pour juger si ce type a été réalisé; et même l'expression musicale est quelque chose de si vague de sa nature, que l'on peut dire que toute musique d'un caractère élevé et d'un rhythme grave participe plus ou moins des caractères de la musique religieuse. La détermination des formes propres aux diverses productions en ce genre de musique, abstraction faite de toute destination ultérieure, dépend donc, en dernière analyse, des dispositions du public, lequel se propose toujours, dans la recherche d'impressions de cette nature, un plaisir délicat et d'un ordre élevé sans doute, mais enfin un plaisir à satisfaire et non un devoir de conscience à remplir.

Il en est tout autrement de la musique destinée à faire partie du culte public. Ce culte n'a point pour but de satisfaire ce vague sentiment de religiosité subsistant au fond de l'âme de tout homme que la prédominance des sens n'a point complétement abruti. Il constitue un ordre d'obligations spéciales imposées par l'Église à ses ministres, et en certains cas à tous les fidèles; il est, comme on l'a dit excellemment, la forme sociale de la prière, c'est-à-dire l'expression authentique des vœux et des louanges que la société adresse chaque jour et presque à chaque heure à son Chef glorifié. Expression d'un dogme nettement défini en même temps que plein de mystère, il est tout à la fois réglé avec la dernière précision, jusque dans ses moindres détails, et fécond en sens cachés et en interprétations allégoriques. Il a ses joies et ses tristesses, mais ni les unes ni les autres n'ont rien de ce désor-

dre qui accompagne l'expression des sentiments humains. Il a ses pompes et ses splendeurs, mais elles n'ont jamais rien que de grave et de sévère, ainsi qu'il convient à une religion qui n'entretient l'homme que des choses de l'éternité.

Un pareil culte ne saurait se contenter d'une forme musicale d'emprunt. De même qu'il s'exprime dans une langue qui n'est plus parlée parmi les hommes, de même qu'il revêt ses ministres d'ornements et de costumes séparés du commerce ordinaire de la vie, ainsi lui faut-il des chants qui n'aient rien de commun avec ceux dont le monde fait usage, alors même que celui-ci garde le plus de dignité dans le choix de ses plaisirs. Et puis, qu'on veuille bien le remarquer, en dehors du culte public l'expression du sentiment religieux, dans la musique comme dans tout le reste, étant purement individuelle, ne saurait convenir à la prière de l'Eglise, c'est-à-dire du corps des fidèles assemblés dans l'unité d'une même foi et dans la participation à un même sacrifice. Il en doit être de la musique liturgique comme de la liturgie elle-même. Les formules dont celle-ci fait usage sont impersonnelles, parce qu'elles expriment, non les sentiments d'une âme solitaire qui s'entretient avec Dieu, mais la pensée même de l'Eglise, parlant à son chef, au nom de tous ses membres. Que l'on compare ce langage à celui des écrivains ascétiques, les plus autorisés mêmes et les plus pieux, et l'on comprendra parfaitement la différence qui doit exister entre les élans d'un cœur qui n'en est pas moins pour cela, sans doute, en union parfaite avec l'Eglise, mais qui a toutefois son mode particulier de sentir et de s'exprimer, et la grande voix du peuple chrétien affirmant sa foi et préludant ici-bas aux cantiques de louanges de l'éternel séjour.

Cette même distinction nous explique parfaitement la conduite de l'Eglise en ce qui concerne la musique

sacrée. L'Eglise a voulu maintenir le plain-chant comme partie intégrante de son culte, comme forme musicale essentiellement propre à celui-ci, parce qu'il possède au plus haut degré ce caractère mâle, cette simplicité austère et forte, qui brillent d'un si vif éclat dans tout l'ensemble de la prière publique, et que traduit avec tant d'énergie le style des formules sacrées. Mais l'Eglise n'a point voulu s'interdire une certaine participation aux progrès de l'art; elle a adopté d'une manière authentique l'orgue, cet instrument à part qui se prête si gauchement aux frivoles caprices de la musique moderne, et qui n'a pas d'emploi possible en dehors des temples; elle n'a jamais non plus refusé d'admettre, pour l'usage de son culte, les compositions musicales qui peuvent en rehausser la pompe sans en atténuer la gravité.

Mais à quels signes reconnaître que ces conditions ont été remplies? Les réflexions qui précèdent ont répondu d'avance à cette question. Il est évident que l'Eglise, en permettant dans la célébration de ses offices l'usage d'une autre musique que le plain-chant, n'a pu vouloir porter atteinte à l'unité de caractère qui relie ensemble les diverses parties du culte qu'elle pratique, et si l'adoption authentique qu'elle a faite du plain-chant suffit à garantir la parfaite conformité de celui-ci avec l'esprit de la liturgie, il n'en saurait être de même de toute musique qui s'offrirait à en prendre la place. C'est donc le plain-chant qui doit ici nous servir de règle et de mesure. Et à ce sujet une simple observation nous mettra, mieux que tous les raisonnements, sur la voie de la solution que nous cherchons.

Il n'est personne qui, assistant à un de ces offices où le goût du siècle fait une part plus ou moins large à la musique moderne, sans en pouvoir exclure le plain-chant, ne soit frappé de l'espèce de disparate

que produit la juxta-position de ces deux formes de l'art. Et à cet égard l'impression est la même, quelles que soient d'ailleurs les préférences de l'auditeur. Eh bien, ce contraste choquant, qui a fait émettre à quelques amateurs le vœu bizarre, quoique au fond parfaitement motivé, que les compositions de style moderne soient réservées pour les messes basses ; ce contraste n'est-il pas un signe certain, infaillible, de l'incompatibilité radicale de cette musique avec les cérémonies de notre culte ?

Cela posé, si l'on doit admettre la musique comme auxiliaire du culte divin, ce sera celle-là seulement qui participera de la nature du plain-chant, et quant à son mode d'expression, et quant à sa constitution tonale, et quant à l'ensemble de ses procédés. Ce sera celle-là seulement qui pourra, dans le cours d'un même office, se faire entendre avant comme après lui, sans accuser ce monstrueux dualisme dont la liturgie catholique ne saurait donner le spectacle, à moins de se mettre en contradiction manifeste avec l'esprit qui la dirige.

De cette considération naît une nouvelle preuve de la sagesse de l'Eglise, dans le soin qu'elle a mis à conserver le plain-chant et à en recommander l'étude. Par les habitudes qu'elle forme et le goût vraiment sain qu'elle développe chez ceux qui s'y adonnent avec intelligence et réflexion, cette étude constitue le meilleur et le plus sûr criterium au moyen duquel ils puissent faire le discernement des caractères de la musique sacrée. On voit par là de quelle conséquence serait la restauration de cette branche de l'enseignement ecclésiastique pour tous ceux qui sont appelés à influer, de près ou de loin, sur la direction musicale des offices de l'Eglise. Nous comprenons, bien entendu, dans cette catégorie les musiciens qui, en général, ne le cèdent à personne sur ce point en défaut d'instruc-

tion solide et de convictions réfléchies. Mais nous pensons aussi qu'on ferait bien d'y rattacher les jeunes gens chrétiens qui cultivent l'art pour leur agrément particulier, et qui ne sauraient faire de leurs loisirs un meilleur usage que de les consacrer, selon la mesure de leur influence, à l'amélioration de la musique et du chant religieux. Or, comme le goût de ces jeunes gens s'est formé dans les établissements où ils ont fait leurs études, on comprend que leur influence ne s'exercera que selon la direction qui, dans ces mêmes établissements, est donnée au service musical de la chapelle. On voit donc combien il importe, à quelque point de vue que l'on se place dans l'examen de cette question, d'apporter le plus grand soin dans le choix des moyens propres à développer le goût chrétien au sein de la génération nouvelle.

Nous avons spécifié, aussi clairement qu'il nous a été possible de le faire, sans entrer dans une discussion technique que ne comportait point la nature de ce travail, les conditions spéciales de la musique sacrée. Mais ici commence un nouvel embarras. Existe-t-il quelque part un corps de compositions musicales, autre que le plain-chant, qui y satisfasse? Ce qui pourrait en faire douter, c'est que l'Église, qui a toujours recommandé d'une manière si positive l'étude et la pratique de ce chant, n'a jamais parlé de la musique figurée que pour condamner les abus auxquels elle donne lieu, et cela dans tous les temps, avant comme après la naissance de l'art moderne. Quelques explications sont donc ici nécessaires pour faire comprendre quels sont, parmi les divers perfectionnements ou innovations nés des révolutions du goût musical, ceux que l'Église a entendu admettre ou rejeter.

Le fait le plus remarquable que présente l'histoire de l'art musical, postérieurement à la constitution du chant grégorien, est l'invention de la musique à plu-

sieurs parties simultanées, à laquelle, depuis une époque assez peu reculée, on attribue exclusivement le nom d'*harmonie*. Cette découverte, qu'elle eût une origine ecclésiastique ou populaire, n'en constituait pas moins un progrès trop considérable dans l'art de combiner les sons, pour que l'Église ne dût pas songer tout d'abord à l'appliquer à son usage. Ce n'est pas que cet art nouveau, à en juger par les plus anciens monuments qui nous en restent, eût jeté dès ses débuts un éclat bien vif et se montrât capable d'exercer de bien grandes séductions, c'est bien plutôt le contraire; mais l'Église, comme si elle eût deviné les hautes destinées auxquelles il était appelé, l'entoura de sa protection, comme elle n'a jamais manqué de le faire pour tout progrès véritable. Et quand celui-ci, oublieux des encouragements qu'elle lui avait prodigués, se laissa aller aux influences de l'esprit séculier dans l'exercice même des fonctions sacrées, l'Église ne lui épargna ni les avertissements ni les censures; mais elle ne songea point à l'éloigner de son service, tant elle le jugeait propre à récréer doucement notre entendement, à exciter la dévotion, à entretenir la vigilance de ceux qui chantent les louanges de Dieu. *Consonantiæ auditum demulcent, devotionem provocant et psallentium Deo animos torpere non sinunt* (1).

Ces paroles du Pape Jean XXII n'ont pas cessé d'être la règle de conduite de l'Église à l'égard de cette forme de l'art, devenue, dans les temps modernes, l'art musical par excellence. Celui-ci, qui s'était d'abord contenté du rôle modeste d'accompagnateur du chant ecclésiastique, prétendit bientôt le régler à sa mode, le soumettre à tous ses caprices, et, une fois lancé dans cette voie de licence et d'arbitraire, il alla jusqu'à vouloir se passer la bizarre fantaisie d'accoupler

(1) *Extr. comm.*, l. III, tit. 1, *De vita et honestate clericorum.*

de force cette vénérable cantilène avec les mélodies les plus profanes. L'autorité ecclésiastique ne manqua point de protester contre une entreprise aussi contraire aux principes du goût qu'aux convenances religieuses ; et, si sa voix ne fut pas toujours écoutée des artistes, il en faut accuser ce funeste esprit d'insubordination et de révolte qui commençait à prendre son essor vers la fin du moyen âge, et qui préparait ce qu'on a appelé la sécularisation de la société. Sous de pareils auspices, l'art musical s'éloignait de plus en plus de son but, et, délaissant la source des pieuses mélodies et des saintes inspirations, il se concentrait tout entier dans l'aride domaine des formes scientifiques. Mais la Providence, qui veillait sur les destinées de l'art, fit voir, en cette circonstance comme en tant d'autres, qu'elle sait tirer le bien du mal. Les travaux des compositeurs engagés dans cette voie ne laissaient pas de contribuer aux progrès de l'art, en dotant celui-ci d'une foule de combinaisons et de formes nouvelles. Ces formes n'avaient rien en elles-mêmes d'incompatible avec le sentiment religieux ; elles pouvaient même servir à en diversifier avantageusement l'expression. Il ne fallait pour cela qu'y introduire un principe de vie, en les asservissant au sens des textes sacrés, dont les compositeurs d'alors se souciaient si peu qu'ils ne se donnaient plus même la peine de les transcrire au-dessous de leur musique. Les abus étaient arrivés à tel point, par suite de l'emploi de motifs profanes et de la complication extravagante de mélodies et même de paroles différentes exécutées en même temps, qu'ils attirèrent l'attention du concile de Trente, lequel, dans un canon conçu en termes très-généraux, se contenta de poser le principe d'une réforme devenue plus nécessaire que jamais, dont il abandonnait les détails pratiques à l'autorité chargée de faire exécuter ses décrets.

Le seizième siècle n'a pas été seulement l'époque de la renaissance du paganisme dans les arts et dans les lettres. Il a vu s'accomplir encore une autre renaissance, celle des études de l'antiquité chrétienne, qui servirent si puissamment le mouvement de réforme tout catholique à laquelle ce siècle eut la gloire d'assister. En observant cette double tendance, dont la plus généralement remarquée n'est point la tendance chrétienne, on s'explique comment cette même époque a pu être à la fois, pour la musique sacrée, une ère glorieuse et forte et le commencement d'une rapide décadence causée par la prédominance de l'expression dramatique et passionnée. La mise à exécution, dans la capitale du monde chrétien, des canons du dernier concile général paraît avoir déterminé dans la musique un mouvement de réforme qui aboutit à un véritable progrès, parce qu'il eut la fortune de rencontrer un homme de génie pour le comprendre et le seconder. Ce progrès, qui se résume dans le nom du plus grand musicien de ce temps, J.-P. de Palestrina, et qui eut pour fauteurs des hommes tels que saint Philippe de Néri et saint Charles Borromée, naquit de l'alliance de l'expression la plus noble des paroles saintes avec l'harmonie la plus pure et les combinaisons les plus intéressantes que peut fournir la science musicale, non plus sèche et bizarre, comme dans l'âge précédent, mais vivifiée par un sentiment exquis des convenances liturgiques et de la poésie des textes sacrés.

Les conséquences de ce progrès ne furent pas, il est vrai, de longue durée ; du moins semble-t-il qu'on en doive juger ainsi, lorsque l'on considère la direction générale que prit l'art dans le siècle suivant ; direction qui, à ne l'envisager que dans ses rapports avec la liturgie, le conduisit bientôt, comme le possédé de l'Évangile, à un état pire que le premier. Les abus contre lesquels l'autorité ecclésiastique avait réclamé

autrefois n'étaient qu'accidentels, en ce sens qu'ils n'affectaient point substantiellement les éléments mêmes de la langue musicale parlée dans l'Église, c'est-à-dire la tonalité du plain-chant, laquelle était au fond celle de toute musique possible à cette époque; mais, après l'invention de la tonalité moderne, créée pour les besoins de l'expression dramatique qui devait bientôt tout absorber, l'ancienne tonalité disparut progressivement, et les progrès de sa rivale amenèrent de proche en proche l'état de choses dont nous sommes témoins aujourd'hui, où les hommes même les plus versés dans la théorie et la pratique de l'art savent à peine s'il existe un idiôme musical différent de celui qu'ils pratiquent.

On se tromperait pourtant en n'attribuant qu'un résultat éphémère à cette grande réforme du seizième siècle, qui conciliait d'une manière si admirable la conservation de l'ancienne tonalité et les grands effets introduits dans la musique par la découverte de l'harmonie. La supériorité liturgique de cette forme de l'art demeura longtemps reconnue parmi les artistes, même après qu'elle eut cessé de figurer dans les écoles autrement que comme matière d'exercices préparatoires à la composition musicale. L'école romaine alla plus loin, et continua à cultiver pour lui-même un style qui s'était, pour ainsi dire, personnifié dans Palestrina, son chef. Les compositions de ce style conservèrent seules le privilége d'être admises dans la chapelle du Souverain Pontife. Mais, en dehors même de cette auguste enceinte, les traditions de cette grande école ne demeurèrent point sans échos. Plus d'un siècle après Palestrina, le savant maître de chapelle de l'empereur Charles VI, Fux, en recommandait l'étude aux musiciens de son temps, et les consignait dans un code célèbre qui n'a point cessé d'être cité avec respect par tous les artistes sérieux. Plus tard, en plein dix-huitième siècle, un docte cordelier, le P. Martini, une des gloires de son ordre et

de l'Italie, donnait l'exemple d'une admirable pureté dans l'art de traiter ce genre de musique et en transmettait les préceptes avec l'autorité de la science la plus vaste et du goût le plus exercé, en même temps que le plus savant Pape des temps modernes, Benoît XIV, recommandait aux artistes de son temps les traditions de la chapelle pontificale, comme constituant un style de musique tout à la fois grave, élégant et pieux (1).

On voit, d'après tous ces faits, que la vraie tradition de la musique sacrée ne s'est jamais complétement éteinte et qu'on la ferait revivre aujourd'hui plus facilement qu'on n'a fait de l'architecture du moyen âge. Mais à qui proposerait de remettre ce genre de musique en possession des chapelles où il a régné jadis on objecterait la difficulté d'exécution qui lui est inhérente, et qui s'augmente de toute la puissance des habitudes contraires, nées de l'usage d'une tonalité différente, et le défaut des ressources vocales qu'il suppose et que l'on a aujourd'hui si rarement l'occasion et les moyens de réunir. Ces objections, si elles sont fondées alors qu'elles ne s'appliquent qu'au service des grandes églises, acquerraient une valeur bien autrement décisive dans la question spéciale que nous traitons ici.

Nous n'essaierons point de les résoudre, car il faudrait pour cela tenir compte d'une multitude de faits particuliers et locaux, que ceux-là seuls qu'ils touchent de près peuvent apprécier en parfaite connaissance de cause. Nous ferons seulement observer que la difficulté d'exécution inhérente aux compositions de ce style, non plus que les ressources vocales qu'elles supposent, ne sont pas toujours les mêmes, et que, là comme dans tout autre genre de musique, il y a des degrés que les hommes de l'art apprécient parfaitement, en sorte qu'il n'y aurait lieu de tirer de là

(1) Encycl. *Annus qui...* § 8.

qu'une règle de prudence et de s'interdire l'étude d'œuvres évidemment hors de proportion avec les moyens dont on peut disposer. Nous n'avons pas besoin de rappeler, en outre, que le mérite de l'exécution musicale est relatif aux lieux et aux personnes, et que, sans se rendre complice de l'indulgence excessive et même coupable en vertu de laquelle beaucoup de gens trouvent supportable ou excellent à l'église ce qui leur paraîtrait exécrable partout ailleurs (tant on aime aujourd'hui la beauté de la maison de Dieu!), il est permis de se contenter, dans une chapelle de collége, d'une exécution qui semblerait plus que médiocre au milieu des pompes de la chapelle Sixtine. Ensuite, nous pensons qu'une certaine difficulté d'exécution, pourvu qu'elle n'aille point au delà des limites indiquées plus haut, n'est point une fin de non-recevoir à opposer valablement à une réforme en faveur de laquelle militent tant de motifs de l'ordre le plus élevé. Il importe de prémunir le goût des jeunes gens aussi bien à l'endroit de la musique que de la littérature facile. Ce n'est d'ailleurs que le travail qui donne la mesure de la valeur des choses; et si cette maxime est vraie, c'est surtout lorsqu'il s'agit de celles qui veulent être traitées avec plus de respect. Ainsi en est-il du culte divin. Quelle heureuse influence n'aurait-il point si tout le monde était convaincu que ceux qui y prennent une part active se préparent toujours comme ils le doivent à bien remplir leurs fonctions?

Au reste, si l'on insistait sur cette difficulté d'exécution, qui devient, il est vrai, plus sérieuse lorsqu'il ne s'agit plus seulement de l'interprétation matérielle, mais aussi du caractère et des nuances souvent fort délicates qu'on doit s'attacher à restituer à chaque morceau, après qu'une étude attentive les a fait découvrir, il serait facile de répondre par l'énumération des diffi-

cultés beaucoup plus grandes qu'entraîne avec elle l'application de la tonalité moderne à la musique vocale, difficultés résultant de la rapidité des mouvements, de l'emploi de dissonances et de transitions qui déroutent l'oreille, d'intervalles que la voix a souvent beaucoup de peine à franchir, etc. Tout cela est connu de quiconque possède la plus légère notion de la différence des styles en musique, et fait voir que si, toutes choses égales d'ailleurs, la difficulté d'exécution est à peu près la même des deux côtés, tout l'avantage est pour le style antique, dès que l'oreille des exécutants a su y prendre son assiette.

Toutefois, malgré ce que nous venons de dire, malgré tout ce que nous savons des essais plus ou moins heureux qu'on fait de cette musique dans plusieurs établissements d'éducation, nous ne nous dissimulons point que la réforme que nous insinuons ne saurait s'établir qu'à grand'peine, tant qu'on n'aura point fait des recueils en ce genre à l'usage de ces maisons, et même composé pour elles des morceaux plus spécialement appropriés à leurs ressources. Ces pièces, courtes et, autant que possible, sans répétition de paroles, devraient, selon nous, se rapprocher souvent de ce genre de musique simple, clair et grandiose, dont le plainchant fournit les éléments mélodiques et qu'on désigne vulgairement sous le nom de *faux-bourdon*. L'usage d'exécuter le chant ecclésiastique avec un accompagnement de ce genre, soit vocal, soit purement instrumental, et confié en ce cas à l'orgue, est de nos jours assez répandu et assez apprécié pour qu'on doive désirer le voir s'établir dans les maisons d'éducation, où il aurait, entre autres avantages, celui de faire participer au chant des louanges de Dieu un nombre plus considérable de voix disciplinées. Nous y mettons pour condition, bien entendu, que cet accompagnement ne sorte point des limites que comporte la constitution tonale

du plain-chant; autrement il n'en résulterait qu'un mélange hybride, dans lequel chacun des éléments qui le composent ne ferait que perdre quelque chose de ses qualités propres, sans en acquérir de nouvelles. C'est là, à notre avis, le point de départ nécessaire de toute réforme sérieuse de la musique ecclésiastique. Et il faut se défier à cet égard de toute tendance qui, sous couleur de rester fidèle à l'esprit de l'antiquité, s'opposerait directement ou indirectement à la continuation d'un usage si louable, en se fondant sur une prétendue incompatibilité radicale du plain-chant et de l'harmonie, incompatibilité démentie par l'histoire aussi bien que par la pratique de l'art. Or, comme l'harmonie est le fait capital et comme le point culminant des progrès de la musique dans les temps modernes, on voit tout de suite le bénéfice qui résulterait pour le plain-chant d'une pareille persuasion, si elle venait à s'accréditer. Accepter dans le culte divin tout ce qui est de nature à satisfaire la piété éclairée, dans la limite des traditions ecclésiastiques, sans acception de temps et d'origine, telle doit être notre règle. Nous ne pensons pas qu'elle puisse nous attirer le reproche d'introduire, dans l'appréciation de cet ordre de choses, un vague éclectisme, contre lequel proteste tout l'ensemble de ce travail.

VI.

La cause la plus ordinaire des erreurs théoriques et pratiques qui se commettent journellement au sujet de la musique sacrée doit être attribuée à des préoccupations qui la font considérer hors de son véritable milieu. Une œuvre musicale, en effet, dès qu'elle vient à se poser comme un acte liturgique, n'est plus seulement une chose d'art ne relevant que du jugement des amateurs. Pour que l'office divin demeure constamment ce

qu'il doit être, pour que rien n'y fasse perdre de vue le but que se propose l'Église en y appelant les fidèles, il importe qu'aucun des éléments dont il se compose ne tende à s'isoler de l'ensemble, mais au contraire concoure de tout son pouvoir, et au prix même de quelques sacrifices, à la perfection de celui-ci.

Ces principes sont élémentaires, et l'on a tous les jours l'occasion d'en constater l'application dans le pur domaine de l'art. Ne sait-on pas que cette subordination des parties accessoires d'une œuvre au but principal en vue duquel elle est conçue est une loi tellement impérieuse, qu'on l'applique là même où il y aurait lieu à contestation sur les préséances? Le drame lyrique, par exemple, dont la valeur, au point de vue de l'art, se réduit à bien peu de chose lorsqu'on l'isole de son accessoire musical, impose pourtant à celui-ci, dans l'intérêt des convenances de la scène, des sacrifices très-regrettables aux yeux de ceux qui préfèrent le libre développement d'une pensée mélodique à l'intérêt d'une mauvaise pièce de théâtre. Et l'on ne voudrait pas que l'Eglise eût le droit d'imposer ses conditions à la musique, dans le but de sauvegarder un ordre de convenances bien autrement respectables, aux yeux de ceux-là mêmes qui ne verraient dans sa liturgie qu'un pompeux spectacle et un grave enseignement!

Ainsi en est-il pourtant, et l'on peut dire que les musiciens modernes qui passent pour comprendre le mieux les convenances religieuses ne voient guère, dans la composition de la musique destinée à l'Eglise, qu'une occasion de faire preuve de science et de montrer au public une face de leur talent, que les exigences de la scène les obligent la plupart du temps à dissimuler. De là, dans ce qu'on appelle *Messes solennelles*, ces développements, fort beaux en eux-mêmes sans doute, mais qui, ne trouvant pas un texte assez abondant pour leur correspondre, y suppléent par

l'indéfinie et parasite répétition de quelques mots. De là ces coupes étranges, qui font d'une pièce liturgique unique et assez courte, d'un *Gloria in excelsis*, par exemple, matière à une série de morceaux différents d'allures et de motifs, et toujours fort longs. Comme si les offices de l'Eglise ne perdaient point toute dignité à servir ainsi de prétexte à des exhibitions musicales dont les auteurs ne cherchent nullement à dissimuler le but tout personnel et vaniteux! Comme si l'allongement démesuré du service divin, qui en est la conséquence, n'était pas tout ce que l'on peut imaginer de plus propre à dépopulariser celui-ci parmi les fidèles, dont on lasse ainsi l'attention, sans profit pour leur piété!

C'est surtout dans les maisons d'éducation qu'il importe de ne point tomber dans ce dernier inconvénient. La dévotion des jeunes écoliers de notre époque n'a qu'un vol bien faible et bien court, et demande à être grandement ménagée. Mais il ne faudrait pas non plus que le désir de lui épargner de trop grands efforts donnât lieu à un abus opposé à celui-là. Abréger l'office par des retranchements arbitraires, comme on le fait dans certains établissements, c'est une méthode non moins vicieuse que la première, parce qu'elle dénote peu de respect pour les formes du culte divin et porte atteinte à l'unité de la prière publique, en créant des exceptions en faveur de certains lieux et de certaines classes de personnes. Les chefs d'établissement vraiment pénétrés de l'esprit catholique sentiront toujours la nécessité de familiariser leurs élèves avec les formes du culte public, par l'assistance à des offices réguliers et célébrés avec tout le soin convenable. Ils les feront ainsi participer plus largement à la vie de l'Eglise, dont la liturgie est une des principales manifestations. Ils se souviendront que c'était à cette source que s'abreuvait la piété forte et active

des vieilles générations chrétiennes, et trouveront peut-être que le moyen le plus sûr de susciter à celles-ci des héritiers, c'est de remettre en honneur les habitudes auxquelles nous savons qu'elles conformaient leur vie:

Depuis qu'elles sont descendues dans la tombe, les choses ont bien changé. Les tendances rationalistes des temps modernes ont profondément modifié le caractère des manifestations de la piété. Celle-ci, devenue tout individuelle, en est arrivée à ne plus comprendre le langage symbolique des rites sacrés. Dès lors, les offices de l'Église ont cessé d'être un objet d'intérêt pour les fidèles, et la part qu'ils ont continué à y prendre s'est bientôt renfermée dans les limites du strict devoir. Mais comme la dévotion, resserrée dans un aussi étroit espace, eût manqué de l'expansion nécessaire à sa vie, on a senti la nécessité de lui refaire un autre milieu, au sein duquel elle pût retrouver une partie de ce qu'elle avait perdu par sa faute, en laissant s'éteindre en elle le goût des choses liturgiques. De là l'importance plus grande donnée à certains exercices religieux, excellents en eux-mêmes sans doute, mais qui ne peuvent prétendre ni à l'antiquité ni à l'universalité des grandes manifestations du culte public.

L'éducation du collége, sous prétexte de rendre plus facile aux jeunes gens la pratique de leurs devoirs religieux, condescendra-t-elle à favoriser une tendance qui, en France du moins, est encore loin d'être universelle parmi les chrétiens fervents, mais qui ne tarderait guère à le devenir, si on lui donnait quelque encouragement au sein de la jeunesse ? Nous le déplorerions profondément, et pour plusieurs raisons, dont une seule (la moins importante cependant) doit trouver ici sa place : c'est qu'elle porterait un coup mortel à toute espérance de réforme dans la musique sacrée.

La possibilité d'arriver, sur ce point, à une certaine fixité de principes gît tout entière, comme nous avons essayé de le faire voir, dans la nécessité où l'on se trouve, si l'on veut élever un édifice durable, d'en asseoir les fondements sur le terrain de la tradition, puisque, la liturgie étant une chose éminemment traditionnelle, tous les éléments qui en dépendent doivent avoir le même caractère. Or rien de semblable n'apparaît dans les pieux exercices dont nous parlons, sorte de terme moyen entre les pratiques de pure dévotion privée et la prière commune de l'Eglise. Leur direction demeurant abandonnée en grande partie aux inspirations de l'esprit individuel (en quoi il n'y a d'ailleurs aucun danger pour la foi, la vigilance de l'Eglise suffisant à réprimer tous écarts possibles), ce sera toujours à ce même esprit qu'il appartiendra en définitive de juger des conditions auxquelles l'art devra se soumettre lorsqu'on jugera utile de réclamer son concours. Or nous savons combien ce serait là une règle peu sûre, surtout alors que le dépérissement complet de l'esprit liturgique, qui serait la conséquence nécessaire du triomphe des tendances signalées plus haut, ne laisserait plus aucun moyen de vérification. Par l'effet de la déplorable facilité que possède l'homme de tomber dans le mal en tout genre, le faux goût, la frivolité deviendraient bientôt l'état normal de la musique religieuse, et l'expérience de ce qui se passe aujourd'hui dans la plupart des exercices de ce genre prouve assez que ce résultat se produit, en ces occasions-là, avec plus de facilité encore que dans le service liturgique, si maltraité qu'il soit sous ce rapport.

La question que nous avons essayé de traiter dans ces pages est, malgré ses apparences modestes, la plus importante peut-être de celles qui intéressent

l'avenir de la musique sacrée. Si partout où l'on élève chrétiennement la jeunesse, on s'efforçait de former en elle un goût parfaitement sain, toujours en harmonie avec les instincts de la piété, laquelle ne s'égare en pareille matière que parce qu'on ne l'a point engagée dès le principe dans le véritable chemin ; si les générations catholiques que l'avenir tient en réserve étaient accoutumées dès l'enfance, comme autrefois nos pères, à faire leurs délices du chant des cantiques sacrés et du spectacle auguste des cérémonies de notre culte, l'art religieux pourrait encore se relever d'une triste décadence et se promettre des jours glorieux. Mais, si l'assistance aux saints offices ne produit que l'ennui et le dégoût par la manière lâche et négligée, ou même inculte et barbare, dont le chant ecclésiastique est exécuté; si la musique qu'on y fait entendre n'est propre qu'à donner à une jeunesse sans expérience le goût des choses frivoles et faussement expressives, la musique sacrée n'a plus rien à faire parmi nous, sinon de se voiler la face et de poser un sceau sur ses lèvres, en attendant qu'une nouvelle génération survienne qui se montre plus digne de recueillir ses accents.

STEPHEN MORELOT.

FIN.

MESSE BRÈVE

COMPOSÉE

PAR F. DANJOU.

AVIGNON,

SEGUIN AINÉ, IMPRIMEUR-LIBRAIRE, RUE BOUQUERIE, 13.

1848.

MESSE BRÈVE

COMPOSÉE

PAR F. DANJOU.

Gravement et toujours piano.

1er Tenor.

Ky- ri- e, e- le- i- son, Ky- ri-

2me Tenor.

Ky- ri- e, e- le- i- son, Ky- ri-

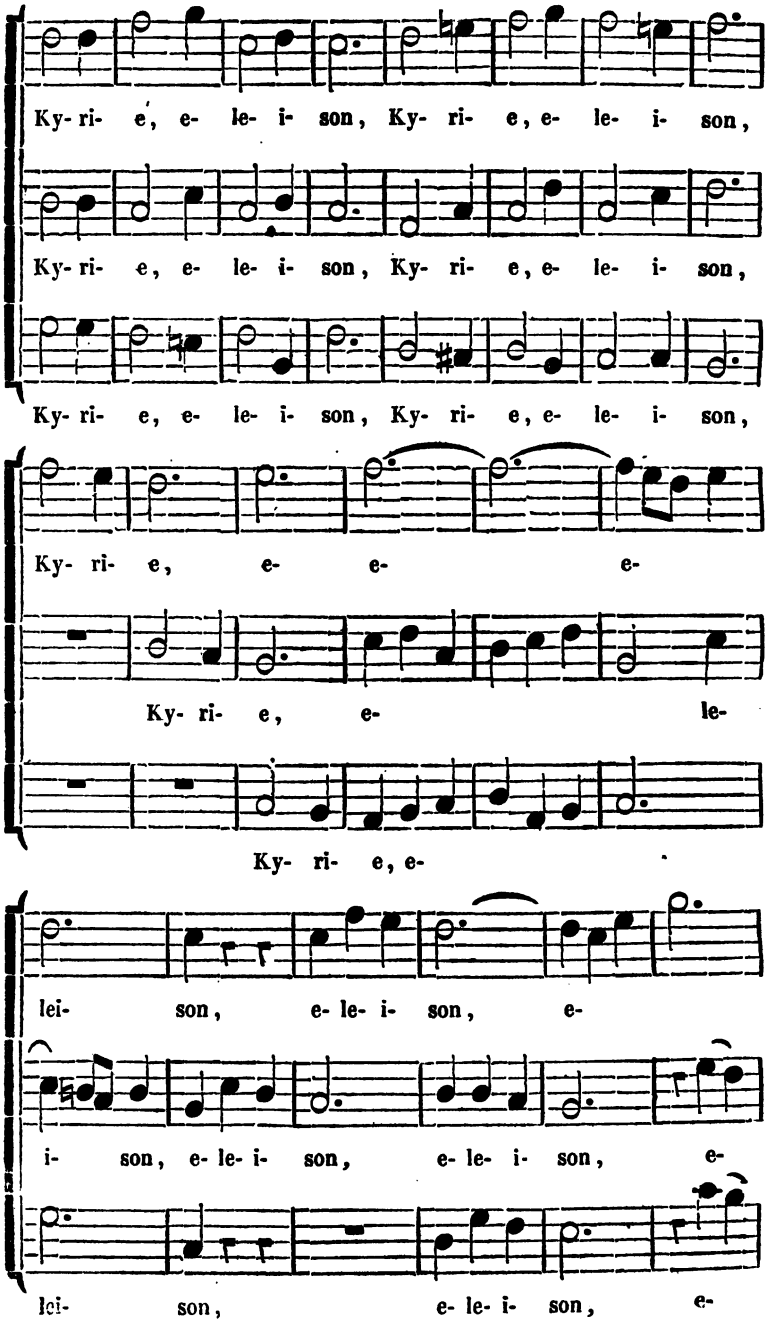
Basse.

Ky- ri- e, e- le- i- son, Ky- ri-

e, e- le- i- son, Ky- ri- e, e- le- i- son,

e, e- le- i- son, Ky- ri- e, e- le- i- son,

e, e- le- i- son, e- le- i- son,


Ky- ri- e, e- le- i- son, Ky- ri- e, e- le- i- son,
Ky- ri- e, e- le- i- son, Ky- ri- e, e- le- i- son,
Ky- ri- e, e- le- i- son, Ky- ri- e, e- le- i- son,
Ky- ri- e, e- e- e-
Ky- ri- e, e- le-
Ky- ri- e, e-
lei- son, e- le- i- son, e-
i- son, e- le- i- son, e- le- i- son, e-
lei- son, e- le- i- son, e-

Chœur

e- le- i- son. Chris- te, e- le- i- son, e-

e- le- i- son. Chris- te, e- le- i- son, e-

e- le- i- son. Chris- te, e- le- i- son, e-

le- i- son, Chris- te, Chris- te, e- lei- son,

le- i- son, Chris- te, Chris- te, e- le- i- son, e-

le- i- son, Chris- te, Chris- te, e- lei- son,

e- e- le- i- son, e-

e- e- le- i- son, e-

e- lei- son, e-

le- i- son, e- le- i- son, e- le-

le- i- son, e- le- i- son, e- le- i- son, e-

le- i- son, e- le- i- son, e- le- i- son, e-

P.P.

i- son, Chris- te, e- le- i- son. Ky- ri- e, e-

le- i- son, Chris- te, e- le- i- son. Ky- ri- e, e-

le- i- son, Chris- te, e- le- i- son. Ky- ri- e, e-

le- i- son, Ky- ri- e, e- le- i- son, Ky- ri-

le- i- son, Ky- ri- e, e- le- i- son, Ky- ri-

le- i- son, Ky- ri- e, e- le- i- son,

e, e- le- i- son, e- le-

e, e- le- i- son, e- le-

e- le- i- son, e-

i- son, e- le- i- son, e- lei-

i- son, e- le- i- son, e- le- i-

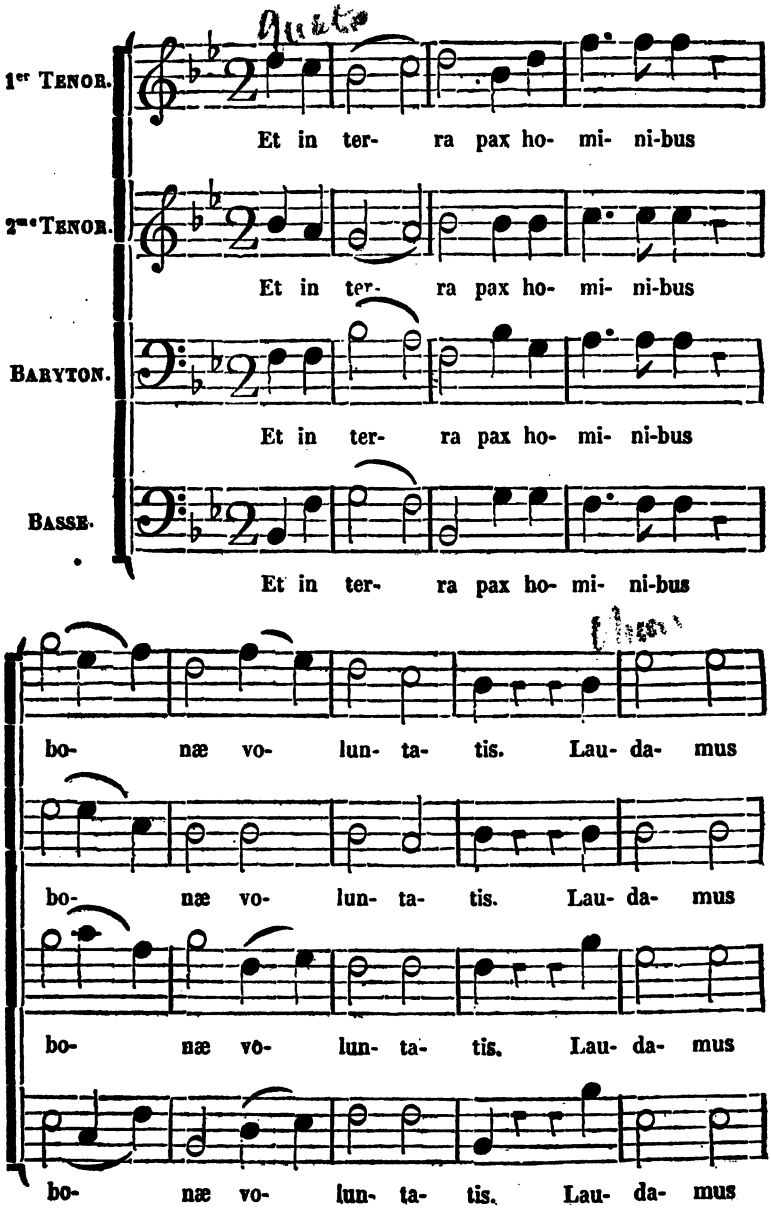
le- i- son, e- le- i- son, e- le- i-

son, e- le- i- son, e- le- i- son.

son, e- le- i- son, e- le- i- son.

son, e- le- i- son, e- le- i- son.

GLORIA IN EXCELSIS DEO.



Quatuor Chœur

te. Be- ne- di- ci- mus te. A- do- ra- mus

te. Be- ne- di- ci- mus te. A- do- ra- mus

te. Be- ne- di- ci- mus te. A- do- ra- mus

te. Be- ne- di- ci- mus te. A- do- ra- mus

Quatuor Chœur

te. Glo- ri- fi- ca- mus te. Gra- ti- as a- gi-

te. Glo- ri- fi- ca- mus te. Gra- ti- as a- gi-

te. Glo- ri- fi- ca- mus te. Gra- ti- as a- gi-

te. Glo- ri- fi- ca- mus te. Gra- ti- as a- gi-

mus ti- bi prop- ter mag- nam glo- ri- am tu-

mus ti- bi prop- ter mag- nam glo- ri- am tu-

mus ti- bi prop- ter mag- nam glo- ri- am tu-

mus ti- bi prop- ter mag- nam glo- ri- am tu-

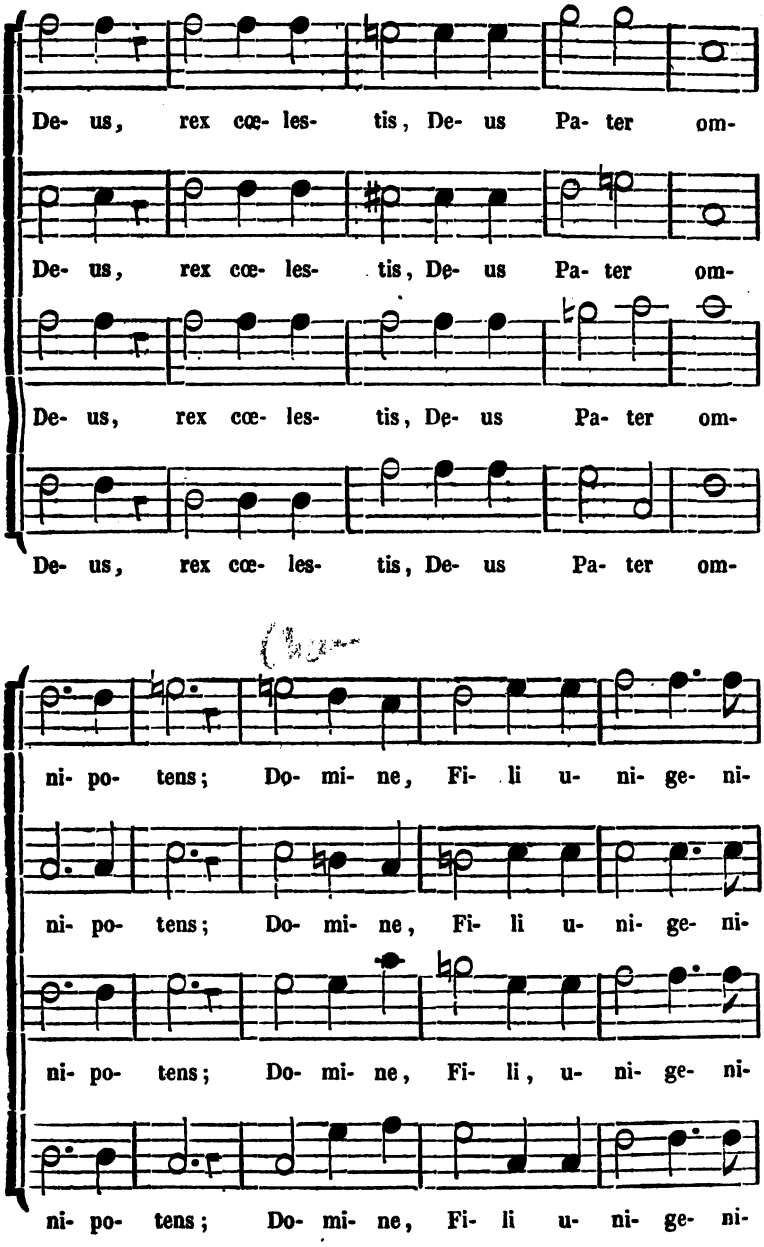
Quatro

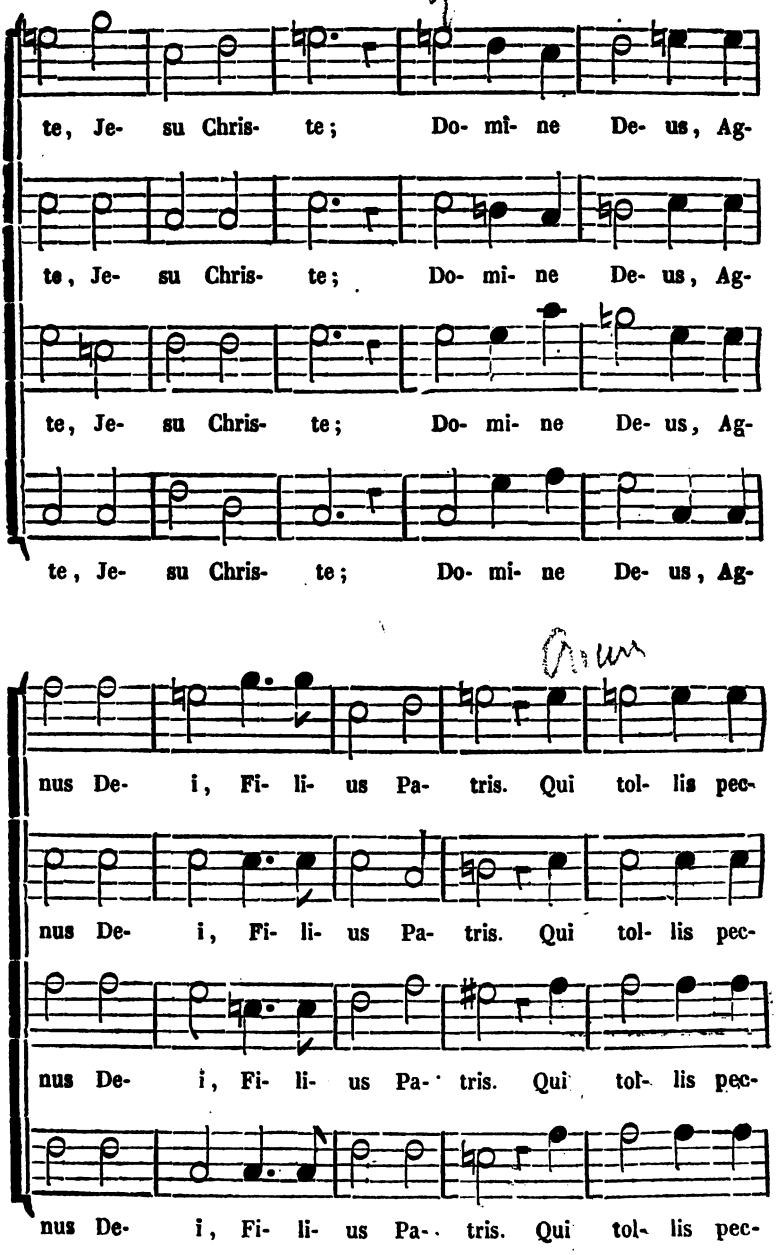
am, prop- ter mag- nam glo- ri- am tu- am. Do- mi- ne

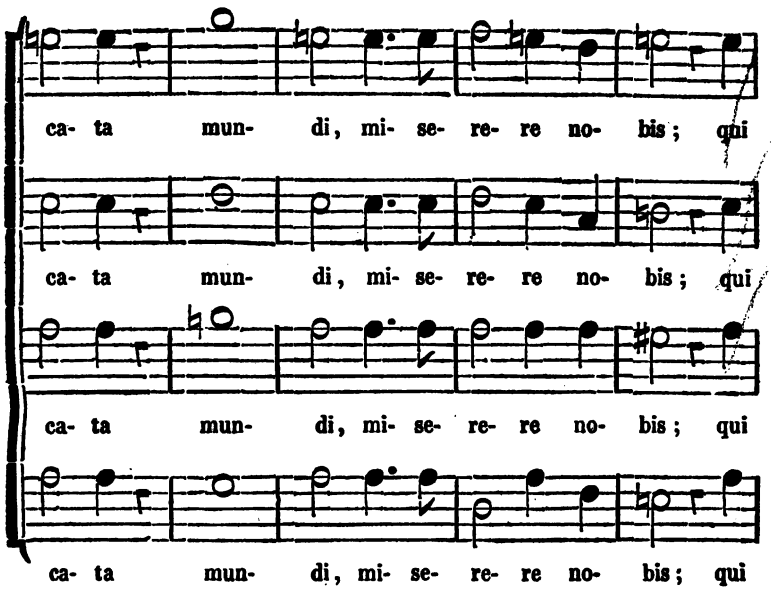
am, prop- ter mag- nam glo- ri- am tu- am. Do- mi- ne

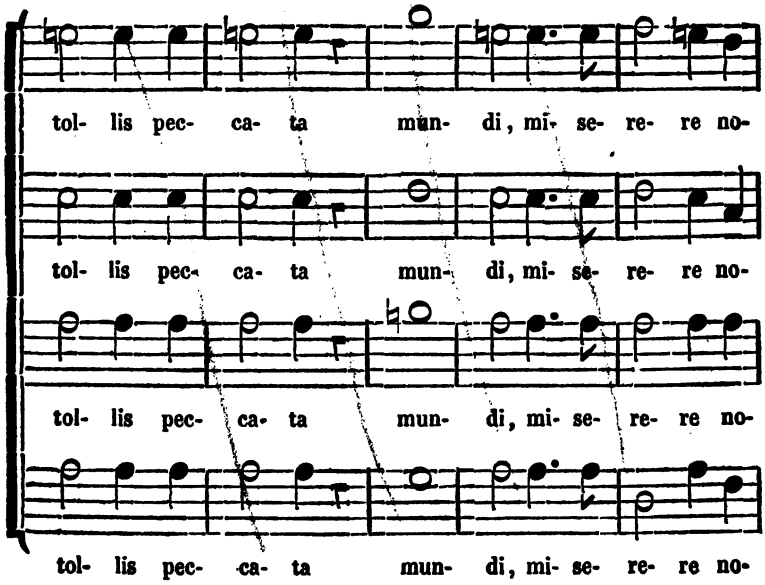
am, prop- ter mag- nam glo- ri- am tu- am. Do- mi- ne

am, prop- ter mag- nam glo- ri- am tu- am. Do- mi- ne


De- us, rex cœ- les- tis, De- us Pa- ter om-
De- us, rex cœ- les- tis, De- us Pa- ter om-
De- us, rex cœ- les- tis, De- us Pa- ter om-
De- us, rex cœ- les- tis, De- us Pa- ter om-
ni- po- tens; Do- mi- ne, Fi- li u- ni- ge- ni-
ni- po- tens; Do- mi- ne, Fi- li u- ni- ge- ni-
ni- po- tens; Do- mi- ne, Fi- li, u- ni- ge- ni-
ni- po- tens; Do- mi- ne, Fi- li u- ni- ge- ni-


te, Je- su Chris- te; Do- mi- ne De- us, Ag-
te, Je- su Chris- te; Do- mi- ne De- us, Ag-
te, Je- su Chris- te; Do- mi- ne De- us, Ag-
te, Je- su Chris- te; Do- mi- ne De- us, Ag-
nus De- i, Fi- li- us Pa- tris. Qui tol- lis pec-
nus De- i, Fi- li- us Pa- tris. Qui tol- lis pec-
nus De- i, Fi- li- us Pa- tris. Qui tol- lis pec-
nus De- i, Fi- li- us Pa- tris. Qui tol- lis pec-


ca- ta mun- di, mi- se- re- re no- bis; qui
ca- ta mun- di, mi- se- re- re no- bis; qui
ca- ta mun- di, mi- se- re- re no- bis; qui
ca- ta mun- di, mi- se- re- re no- bis; qui


tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se- re- re no-
tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se- re- re no-
tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se- re- re no-
tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se- re- re no-

Quatuor

bis. Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

bis. Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

bis. Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

bis. Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

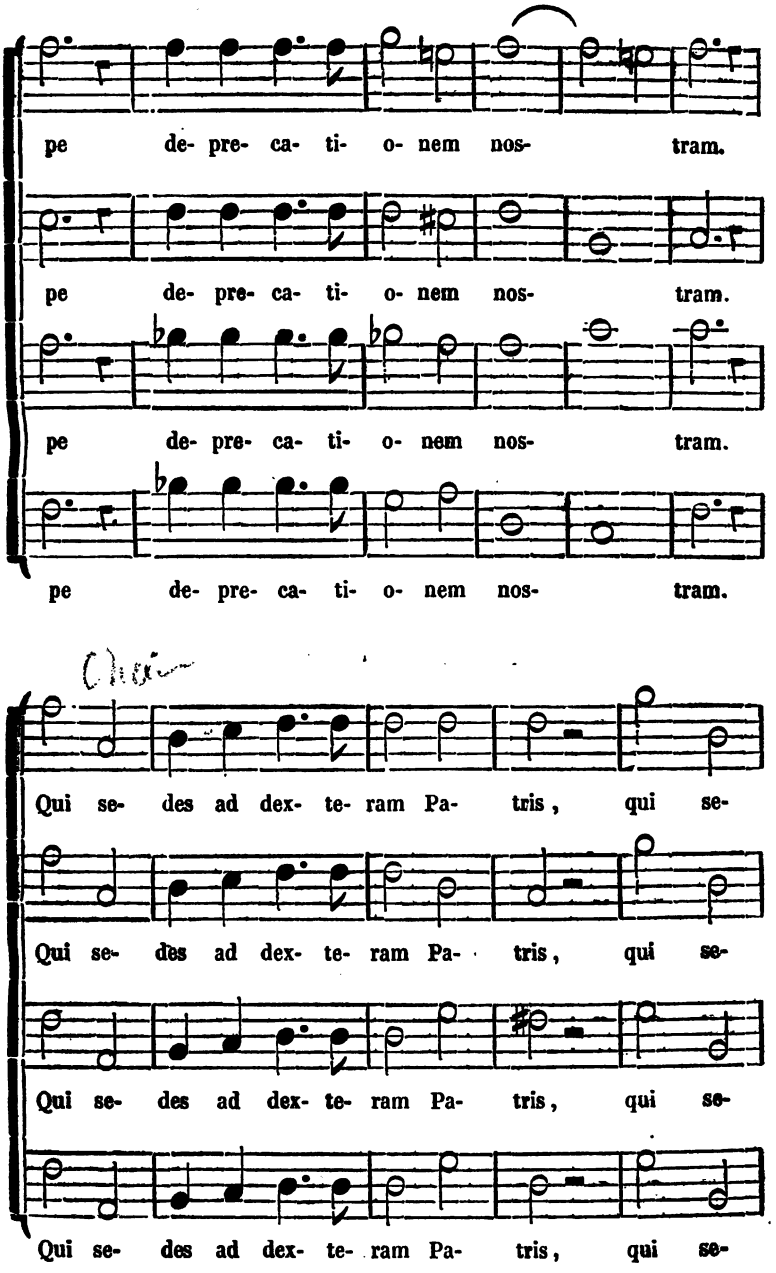
p.p. *Crescendo.*

sus- ci- pe, sus- ci- pe, sus- ci-

sus- ci- pe, sus- ci- pe, sus- ci-

sus- ci- pe, sus- ci- pe, sus- ci-

sus- ci- pe, sus- ci- pe, sus- ci-


pe de- pre- ca- ti- o- nem nos- tram.
pe de- pre- ca- ti- o- nem nos- tram.
pe de- pre- ca- ti- o- nem nos- tram.
pe de- pre- ca- ti- o- nem nos- tram.
Chœur
Qui se- des ad dex- te- ram Pa- tris, qui se-
Qui se- des ad dex- te- ram Pa- tris, qui se-
Qui se- des ad dex- te- ram Pa- tris, qui se-
Qui se- des ad dex- te- ram Pa- tris, qui se-

des ad dex- te- ram Pa- tris, mi- se- re- re no-

des ad dex- te- ram Pa- tris, mi- se- re- re no-

des ad dex- te- ram Pa- tris, mi- se- re- re no-

des ad dex- te- ram Pa- tris, mi- se- re- re no-

Quoniam

bis, mi- se- re- re no- bis. Quo- ni- am tu

bis, mi- se- re- re no- bis. Quo- ni- am tu

bis, mi- se- re- re no- bis. Quo- ni- am tu

bis, mi- se- re- re no- bis. Quo- ni- am tu

so- lus Sanc- tus: Tu so- lus Do- mi-

so- lus Sanc- tus: Tu so- lus Do- mi-

so- lus Sanc- tus: Tu so- lus Do- mi-

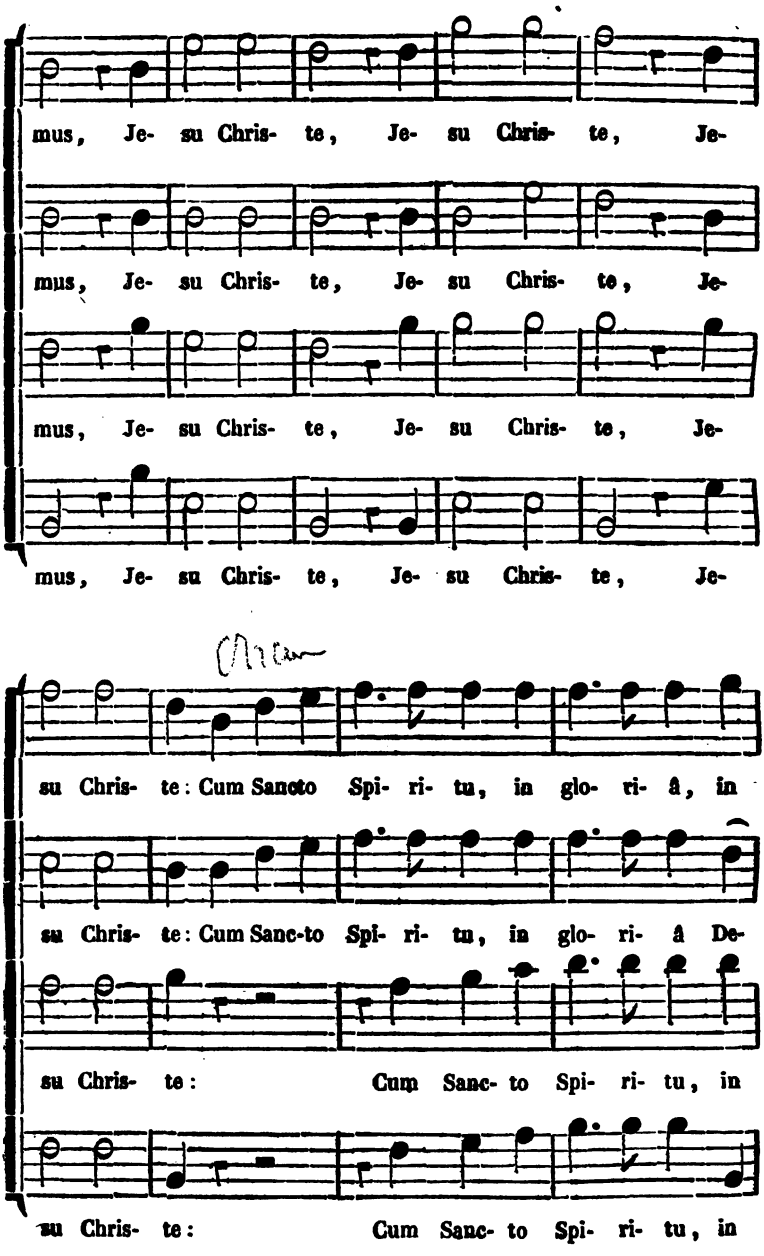
so- lus Sanc- tus: Tu so- lus Do- mi-

nus: Tu so- lus Al- tis- si-

nus: Tu so- lus Al- tis- si-

nus: Tu so- lus Al- tis- si-

nus: Tu so- lus Al- tis- si-


mus, Je- su Chris- te, Je- su Chris- te, Je-
mus, Je- su Chris- te, Je- su Chris- te, Je-
mus, Je- su Chris- te, Je- su Chris- te, Je-
mus, Je- su Chris- te, Je- su Chris- te, Je-
Amen
su Chris- te: Cum Sancto Spi- ri- tu, in glo- ri- â, in
su Chris- te: Cum Sanc-to Spi- ri- tu, in glo- ri- â De-
su Chris- te: Cum Sanc- to Spi- ri- tu, in
su Chris- te: Cum Sanc- to Spi- ri- tu, in

glo- ri- â De-

i Pa- tris, in glo- ri- â De-

glo- ri- â De-

glo- ri- â De-

i Pa- tris. A- men, a-

i Pa- tris. A- men, a-

i Pa- tris. A- men, a-

i Pa- tris. A- men, a-

men, a- men, a- men.

men, a- men, a- men.

men, a- men, a- men.

men, a- men, a- men.

SANCTUS.

1re Tenor.

Sanc-tus, Sanc-tus, Sanc-tus

2me Tenor.

Sanc-tus, Sanc-tus, Sanc-tus

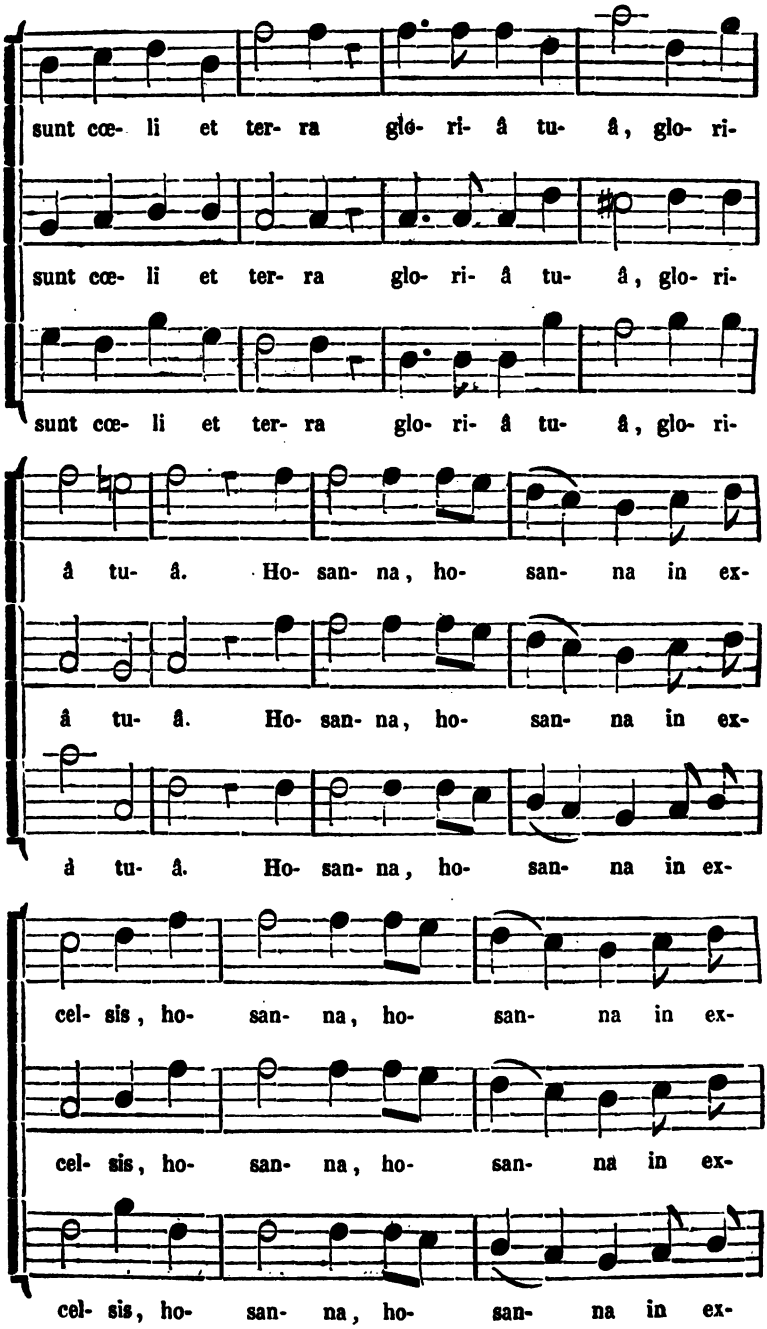
Basse.

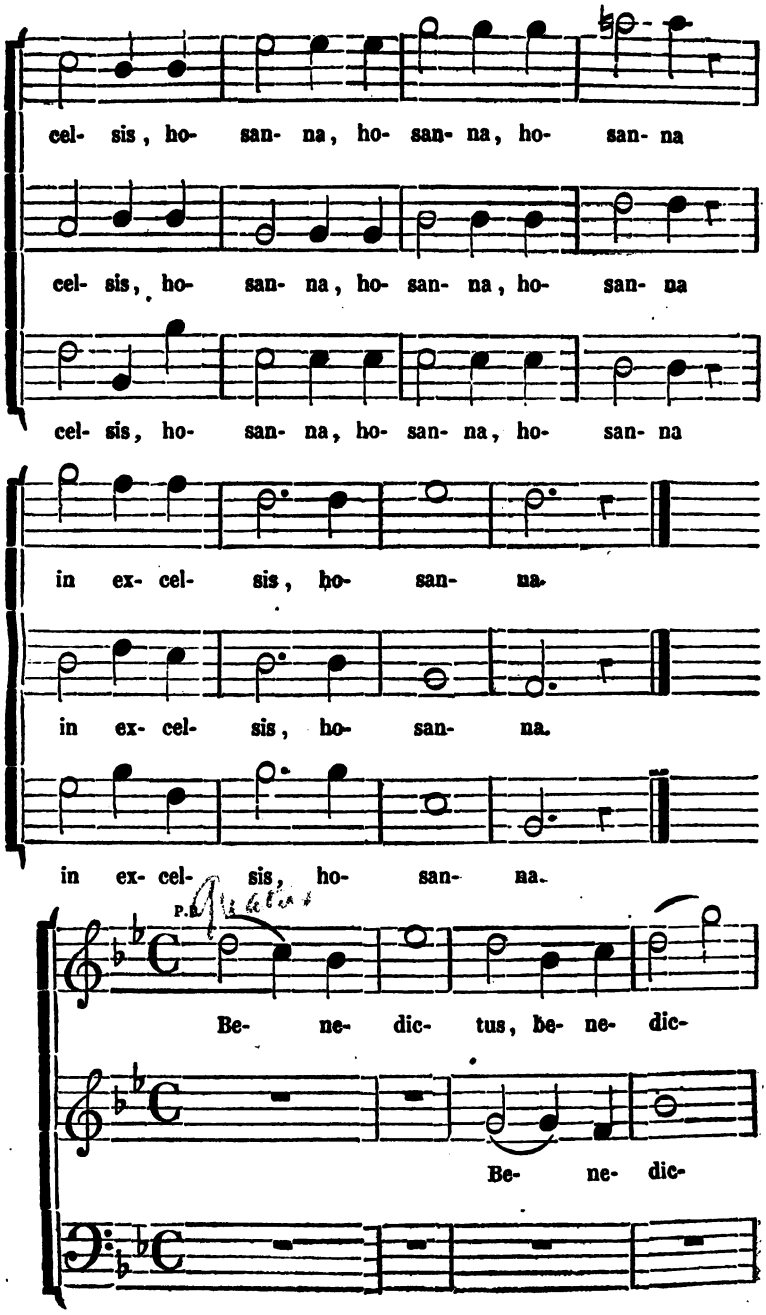
Sanc-tus, Sanc-tus, Sanc-tus

Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth. Ple- ni

Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth. Ple- ni

Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth. Ple- ni


sunt cœ- li et ter- ra glo- ri- â tu- â, glo- ri-
sunt cœ- li et ter- ra glo- ri- â tu- â, glo- ri-
sunt cœ- li et ter- ra glo- ri- â tu- â, glo- ri-
â tu- â. Ho- san- na, ho- san- na in ex-
â tu- â. Ho- san- na, ho- san- na in ex-
â tu- â. Ho- san- na, ho- san- na in ex-
cel- sis, ho- san- na, ho- san- na in ex-
cel- sis, ho- san- na, ho- san- na in ex-
cel- sis, ho- san- na, ho- san- na in ex-


cel- sis, ho- san- na, ho- san- na, ho- san- na
cel- sis, ho- san- na, ho- san- na, ho- san- na
cel- sis, ho- san- na, ho- san- na, ho- san- na
in ex- cel- sis, ho- san- na.
in ex- cel- sis, ho- san- na.
in ex- cel- sis, ho- san- na.
P.B.
Be- ne- dic- tus, be- ne- dic-
Be- ne- dic-

tus qui ve- nit, be- ne-

tus qui ve- nit, be- ne-

Be- ne- dic- tus, be- ne-

dic- tus, be- ne- dic-

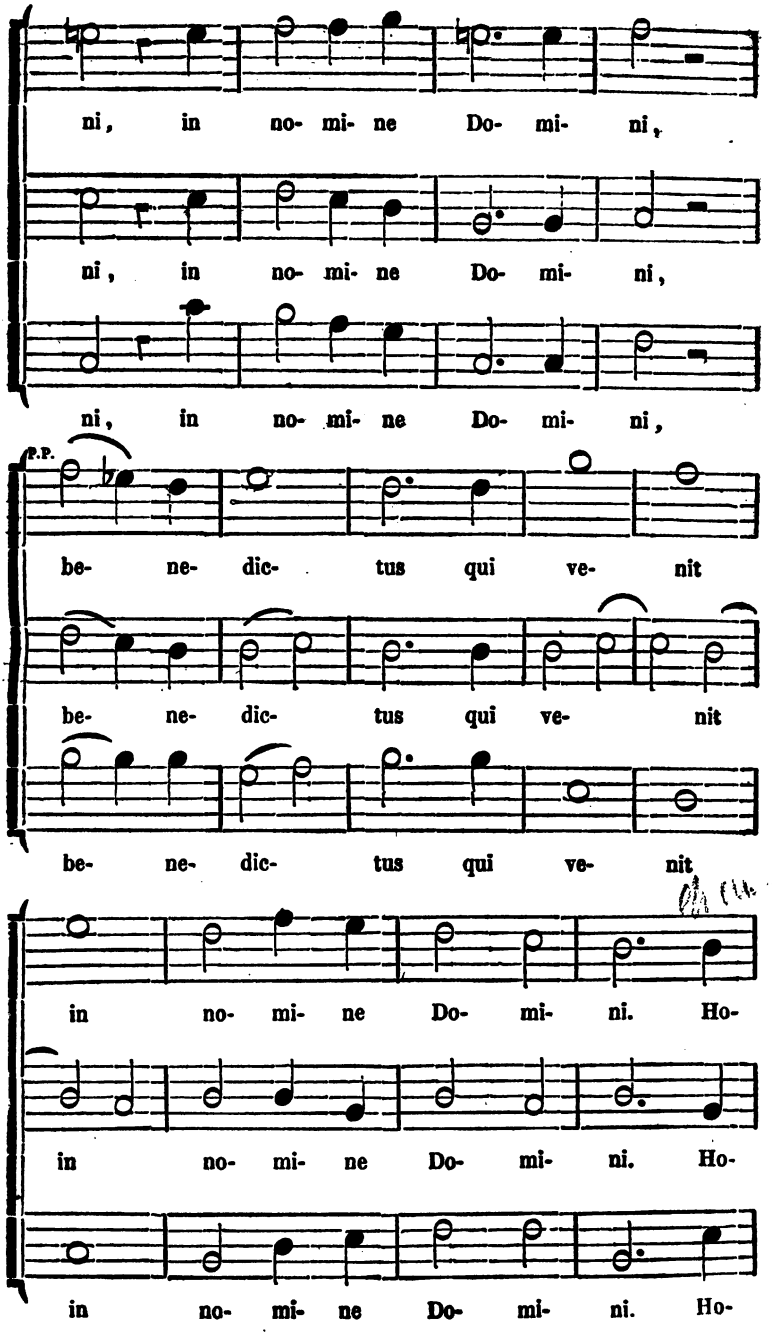
dic- tus, be- ne- dic-

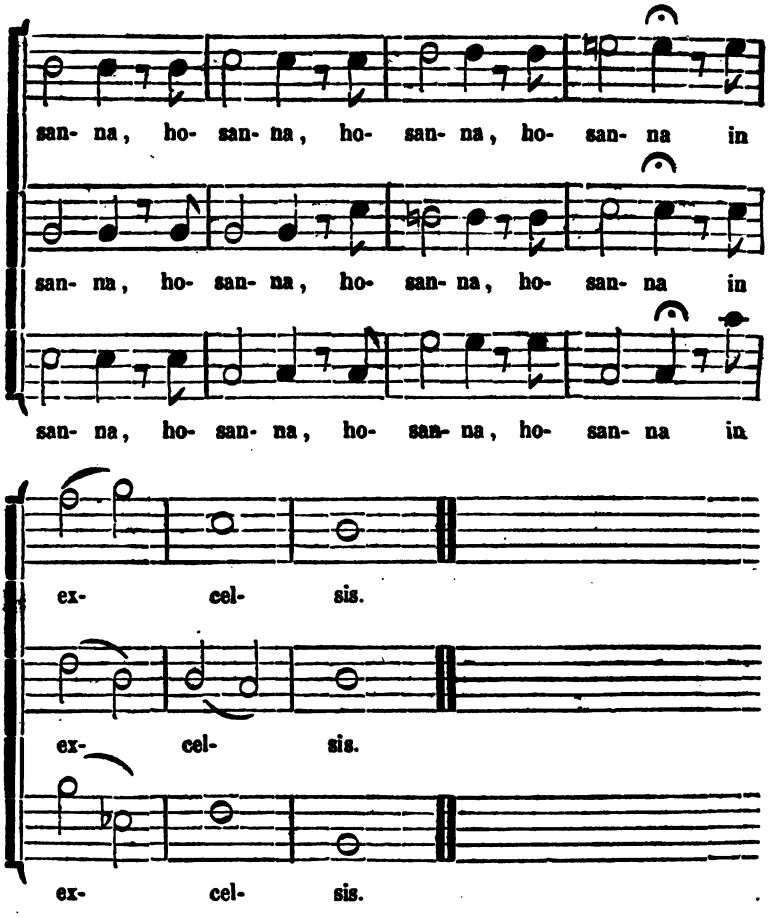
dic- tus, be- ne- dic-

tus qui ve-nit, qui ve-nit in no- mi- ne Do- mi-

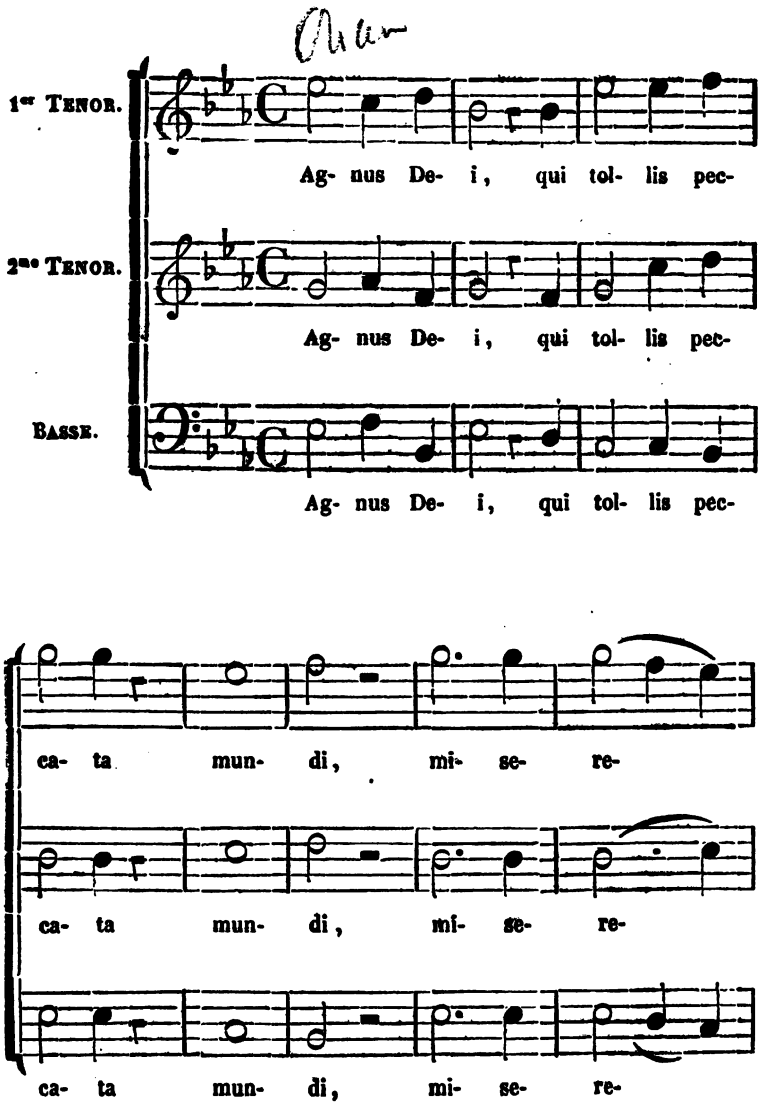
tus qui ve-nit, qui ve-nit in no- mi- ne Do- mi-

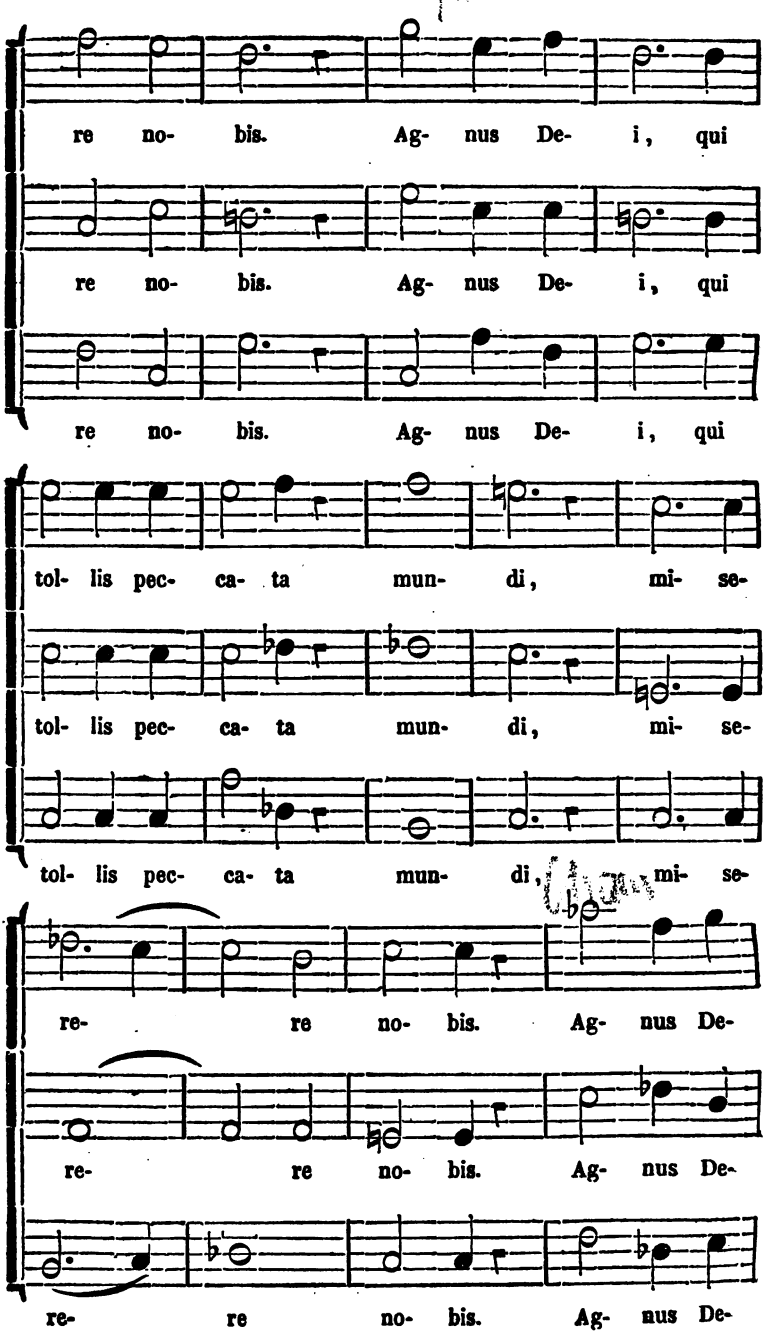
tus qui ve-nit, qui ve-nit in no- mi- ne Do- mi-


ni, in no- mi- ne Do- mi- ni,
ni, in no- mi- ne Do- mi- ni,
ni, in no- mi- ne Do- mi- ni,
P.P.
be- ne- dic- tus qui ve- nit
be- ne- dic- tus qui ve- nit
be- ne- dic- tus qui ve- nit
in no- mi- ne Do- mi- ni. Ho-
in no- mi- ne Do- mi- ni. Ho-
in no- mi- ne Do- mi- ni. Ho-


san- na, ho- san- na, ho- san- na, ho- san- na in
san- na, ho- san- na, ho- san- na, ho- san- na in
san- na, ho- san- na, ho- san- na, ho- san- na in
ex- cel- sis.
ex- cel- sis.
ex- cel- sis.

AGNUS DEI.


1er Tenor.
Ag- nus De- i, qui tol- lis pec-
2me Tenor.
Ag- nus De- i, qui tol- lis pec-
Basse.
Ag- nus De- i, qui tol- lis pec-
ca- ta mun- di, mi- se- re-
ca- ta mun- di, mi- se- re-
ca- ta mun- di, mi- se- re-


re no- bis. Ag- nus De- i, qui
re no- bis. Ag- nus De- i, qui
re no- bis. Ag- nus De- i, qui
tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se-
tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se-
tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se-
re- re no- bis. Ag- nus De-
re- re no- bis. Ag- nus De-
re- re no- bis. Ag- nus De-

i, qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

i, qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

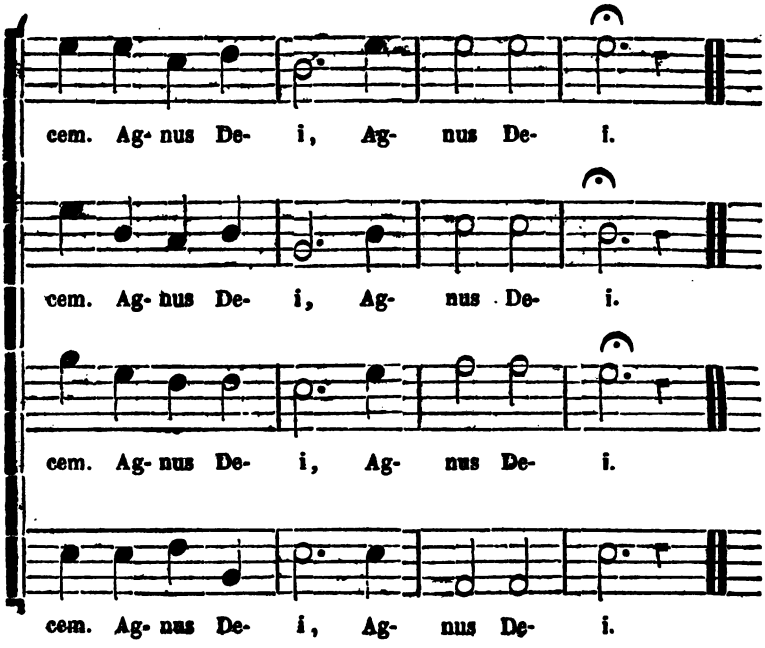
i, qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

do- na no- bis, do- na pa-

do- na no- bis, do- na pa-

do- na no- bis, do- na pa-

do- na no- bis, do- na pa-


cem. Ag- nus De- i, Ag- nus De- i.
cem. Ag- nus De- i, Ag- nus De- i.
cem. Ag- nus De- i, Ag- nus De- i.
cem. Ag- nus De- i, Ag- nus De- i.

FIN.